الصورة البيانية
في الموروث البلاغي

الدكتور حسن طبل

مكتبة الإيمان
بالمنصورة

الدكتور/ حسن طبل

الصورة البيانية في الموروث البلاغي

مكتبة الإيمان بالمنصورة

مكتبة لسان العرب

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م

رقم الإيداع : ٢٠٠٥/٤١٥١

مكتبة الإيمان

مكتبة الإيمان بالمنصورة

أمام جامعة الأزهر

٠٥٠/٢٢٥٧٨٨٢

كمبيوتر ((٠١٢٢٥١١٢٠٣))

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

ٱلرَّحْمَٰنُ ﴿١﴾ عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ ﴿٢﴾ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ ﴿٣﴾
عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ ﴿٤﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الألوان البلاغية التي يدرسها هذا الكتاب هي التي شكلت في موروثنا البلاغي ميدان البحث في علم البيان، بعد تقسيم البلاغة إلى علومها الثلاثة: «**المعاني - البيان - البديع**».

ويكاد يكون من المُسَلَّم به - الآن - أن تلك الألوان (**البيانية**) التي استقل ببحثها والتنظير لها هذا العلم هي أخص ما يطلق عليه مصطلح «**الصورة**» أو «**الصورة الفنية**» في الرؤية النقدية المعاصرة، ومن ثم كان من الضروري أن نقدم لتلك الدراسة بتمهيد حول مصطلحي «**البيان - الصورة**»، نتتبع خلاله - **أولاً** - خطوات المسار الدلالي الذي سلكته لفظه «**بيان**» في موروثنا النقدي والبلاغي، للوقوف على طبيعة المعاني التي تعاقبت عليها، والمفاهيم التي ارتبطت بها في هذا الموروث، ونلقي فيه الضوء - **ثانيًا** - على مفهوم الصورة، ووظيفتها، ووسائل تشكيلها، ومقاييس فنيتها كما تحددت في إطار النقد المعاصر، كي نرصد في ضوء هذا وذاك - **أخيراً** - جوانب الاتفاق أو الاختلاف بين معالجة موضوع الصورة في الرؤية النقدية المعاصرة، ومعالجتها في موروثنا البلاغي متمثلة في معطيات علم البيان...

أما خطتنا - بعد هذا التمهيد - في تناول الصور البيانية فسوف ترتكز - بعون الله وتوفيقه - على الأسس الثلاثة التالية:

١ ـ المحافظة على جوهر التراث بالإبقاء على وجهة النظر البلاغية القديمة في كل صورة، مع التخفف قدر الإمكان مما نظنه عديم الجدوى من مصطلحات أو تقسيمات.

٢ ـ التعليق على كل مبحث (نحس بحاجته إلى ذلك) بما نرى أنه يضيف إليه أو يقوّم اعوجاجًا في مسيرته.

٣ ـ التركيز في تناول كل صورة على تأمل بعض نماذجها القرآنية وتحليلها، لمحاولة استشراف الذروة الفنية التي بلغتها في هذا الكتاب الخالد... معجزة البلاغة... وآية البيان.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

حسن طبل

ذو الحجة ١٤٢٥ هـ ـ يناير ٢٠٠٥ م

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

تمهيد

حول مصطلحي: «البيان» و«الصورة»

أولاً: البيان:

لم تسلك لفظة «البيان» خلال رحلتها في تاريخ البلاغة العربية مسارًا دلاليًا واحدًا، بل لقد تطورت دلالتها -بتطور النظرة البلاغية ـ من عصر إلى عصر حتى اكتسيت في القرن السابع الهجري صبغة المصطلح العلمي؛ إذ أصبحت على يد أبي يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ) ومن تبعه من البلاغيين لا تعني سوى الصورة التي اختص ببحثها -في نظرهم- علم البيان.

ونستطيع القول -على وجه الإجمال-: إن دلالة لفظة البيان قد مرت في موروثنا النقدي والبلاغي بمراحل ثلاث:

أ- فقد استخدمت -أولاً- بمعناها اللغوي أو المعجمي؛ إذ كان يقصد بها: الكشف والإيضاح.

ب- ثم استخدمت -ثانيًا- مرادفة لمصطلح البلاغة، أي أنها كانت تعني: التعبير الفني.

ج- ثم أطلقت أخيرًا -بعد الفصل بين علوم البلاغة- على نوع خاص من الصور هو: الصورة المجازية.

ونود فيما يلي أن نقف إزاء استخدام لفظة البيان في كل مرحلة من تلك المراحل:

(أ) البيان = الكشف والإيضاح:

تدور المادة اللغوية للفظة البيان حول معنى الكشف والإظهار والإيضاح، ففي مادة (ب.ي .ن) تقول المعاجم:

«البيان: الفصاحة واللسن، والبيِّن من الرجال: السمح اللسان الفصيح الظريف. وفي الحديث «**إن من البيان لسحرًا**».

والبيان أيضًا: ما يتبين به الشيء من الدلالة وغيرها ، وبان الشيء يبين: اتضح، واستبان الشيء: ظهر، والتبيين: الإيضاح.

وهو أيضًا الوضوح، وفي المثل «قد بيّن الصبح لذي عينين أي تبين»[1].

وجليّ من استخدمات المادة في معاجم اللغة أنها وإن تمركزت حول محور الكشف والإيضاح فإن مجالها الدلالي واسع ممتد، فهي تعني مطلق الكشف والإيضاح عن المعاني أو الأشياء، سواء أتحقق ذلك بألفاظ اللغة ورموزها «منطوقة أو مكتوبة»، أم تحقق بوسيلة أخرى غير لغوية كالإيماء بالرأس أو الإشارة بالإصبع أو بطرف العين أو ما إلى ذلك من وسائل تكتسب دلالتها على ما يقصد بها من أعراف الناس ومواضعات المجتمع، أم لم تكن له وسيلة أصلا، كما في انكشاف الأشياء وظهور المحسوسات بعد احتجابها عن مجال الرؤية«استبان الشيء -بيّن الصبح لذي عينين».

(١) انظر في ذلك: «أساس البلاغة» للزمخشري، و«لسان العرب» لابن منظور.

بهذا المدلول اللغوي الشامل بدأت لفظة البيان مسيرتها في تراثنا النقدي والبلاغي، وظلت تستخدم فيه وتقترن به حتى نهاية القرن الرابع الهجري تقريبًا، وبحسبنا في التدليل على ذلك أن نتوقف قليلاً إزاء أول مؤلف في تراثنا العربي يتضمن عنوانه لفظة البيان وهو كتاب «**البيان والتبيين**» لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، ففي هذا الكتاب يحاول الجاحظ تحديد مفهوم البيان فيعرفه بأنه «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي»، ثم يتبع ذلك التعريف بما يوضح اتساع مفهوم البيان في نظره فيقول:

«البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل....».

وبناء على هذا التصور يعرض الجاحظ بعد ذلك لرصد أنواع الدلالة التي يتحقق بها البيان فيحصرها في خمسة أنواع:

١- دلالة اللفظ.

٢- دلالة الإشارة.

٣- دلالة العقد (والعقد: ضرب من الحساب بأصابع اليدين).

٤- دلالة الخط.

٥- دلالة النصبة، وهو يقصد بتلك الدلالة دلالة الشيء بذاته، ومن أمثلتها لديه دلالة السموات والأرض على وجود الخالق وقدرته (عز وجل)[1].

---

(١) انظر: «البيان والتبيين» ج (١) ص(٧٥، ١١٥).

فنحن هنا مع الجاحظ إزاء مفهوم واسع للبيان يتجاوز بكثير مفهومه الاصطلاحي لدى البلاغيين المتأخرين الذين قصروه على الصورة المجازية، وعدوه فرعًا من فروع البلاغة كما سنرى في المرحلة الثالثة، بل إن هذا المفهوم لدى الجاحظ ليتسع عن مفهوم البلاغة ذاتها، والدليل على ذلك واضح في عباراته السابقة؛ إذ إن ثلاثة من أنواع البيان التي ذكرها (وهي الإشارة والعقد والنصبة) ليست كلامًا أصلاً فضلاً عن أن تكون كلامًا بليغًا.

بقي أن نشير إلى أن محاولة الجاحظ تحديد معنى البيان وأنواعه قد تلتها محاولات أخرى شبيهة بها في تلك المرحلة، منها مثلاً ما نجده -في القرن الرابع الهجري- في كتاب «**البرهان في وجوه البيان**» لإسحاق بن وهب، أو في كتاب «**النكت في إعجاز القرآن**» لعلي بن عيسى الرماني، ولسنا بحاجة إلى التوقف إزاء هاتين المحاولتين، وبحسبنا أن نشير فقط إلى أن معنى البيان فيهما لا يكاد يختلف عما رأيناه لدى صاحب البيان والتبيين.

(ب) البيان = التعبير الفني:

منذ القرن الخامس الهجري بدأت كلمة البيان تجنح إلى التخصص، فلم يعد لها ذلك المدلول الواسع الذي استخدمت فيه من قبل كما رأينا، ويتجلى ذلك بصورة واضحة لدى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، فالبيان في نظر عبد القاهر لا يعني مجرد الكشف عن المعنى أو الدلالة عليه بأي لون من ألوان الدلالة، بل هو يعني لونًا خاصًا من ألوان الدلالة هو: **الدلالة الفنية**، تلك التي لا تتحقق إلا بالعبارة الفنية في الشعر أو النثر، ومغزى ذلك أن معنى البيان لدى ذلك الرجل لم يعد

-كما كان من قبل- أوسع من معنى البلاغة، بل لقد أصبح المصطلحان متماثلين أو مترادفين في نظره، فكل منهما يقصد به: التعبير الفني عن المعنى وهذا ما يدل عليه دلالة قاطعة استخدام عبد القاهر لكلا المصطلحين في كتابيه الشهيرين «**دلائل الإعجاز**» و«**أسرار البلاغة**»[(١)].

ولقد كان عبد القاهر يؤمن بأن استخدام مصطلح البيان مرادفًا لمصطلح البلاغة هو الاستخدام اللائق به، ومن ثم أخذ يعيب على السابقين عليه توسعهم في معنى البيان، وإدخال الدلالات غير الفنية بل غير اللغوية أصلاً في حوزته؛ إذ إن ذلك قد أضر بمعنى البيان، وأدى إلى كثير من الخلط والإضطراب ـ هذا ما يقرره عبد القاهر إذ يقول:

«إنك لا ترى علمًا هو أرسخ أصلاً، وأبقى فرعًا، وأحلى جني، وأعذب وردا، وأكرم نتاجًا، وأنور سراجًا من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانًا يحوك الوشْي، ويصوغ الحلي، ويلفظ الدر، وينفث السحر . . . إلا أنك لن ترى على ذلك نوعًا من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه، ومني من الحيف بما مني به، ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عليهم فيه. . . ترى كثيرًا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين، وما تجده للخط والعقد . . . لا يعلم أن هاهنا دقائق وأسرارًا طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان قد هدوا إليها، ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام . . .»[(٢)].

---

(١) انظر على سبيل المثال: «دلائل الإعجاز» ص(٣٥).
(٢) السابق ص(٤-٦).

والأمر الجدير بالملاحظة في النص السابق هو تضمنه الإشارة إلى «**علم البيان**» وهي -فيما نعلم- أول إشارة إلى هذا العلم في تراثنا البلاغي. ونستطيع في ضوء عبارات عبد القاهر أن نحدد مفهوم هذا العلم ووظيفته لديه، فإذا كان البيان في نظره هو التعبير أو الأسلوب الفني بخصائصه وأسراره الجمالية ـ فإن علم البيان هو مجموعة المعايير والأسس النظرية التي يهتدي إليها ويقررها المختصون، والتي يستطاع في ضوئها تمييز الأسلوب الفني، والكشف عما يمتاز به من خصائص وأسرار.

على أن مما ينبغي التنبيه إليه في هذا المقام هو أن إشارة عبد القاهر إلى علم البيان لا تعني أنه كان يفرق -كما فرق البلاغيون المتأخرون- بين علوم البلاغة الثلاثة (المعاني والبيان والبديع)، فلقد سبق أن أشرنا إلى أن البيان في نظر الرجل يترادف مع البلاغة، ومعنى ذلك أن علم البيان في نظره هو علم البلاغة، وأن المباحث التي يُعْنَى بها هي كل مباحث البلاغة.

(ج) البيان = الصورة المجازية:

أما بعد عبد القاهر الجرجاني فلقد تم الفصل بين علوم البلاغة على يد أبي يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ومن تبعه من البلاغيين، الأمر الذي ترتب عليه انكماش دائرة علم البيان، وانحسار ظلاله عن كثير من مباحث البلاغة، تاركة بعضها إلى ما سمي بـ«علم المعاني»، وهي المباحث التي تتعلق بالبناء النحوي للتركيب، كالتقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف وما إلى ذلك، وتاركة بعضها الآخر إلى ما سمي بعلم البديع، وهي المباحث التي تتعلق بالألفاظ من حيث بنياتها الصوتية أو

دلالاتها الوضعية كالجناس والسجع والطباق والمقابلة وما إلى ذلك، وانحصرت دائرة علم البيان في مباحث التشبيه والمجاز والكناية فحسب.

إن هذا الفصل الحاسم بين علوم البلاغة وتحديد ميادينها على هذا النحو إنما يدل دلالة واضحة على أن مصطلح «البيان» قد خطا على أيدي هؤلاء البلاغيين خطوة أخرى نحو التحديد والتخصيص، فهذا المصطلح الذي بدأ مسيرته في تراثنا النقدي والبلاغي بمدلول واسع شامل، قد أخذ مجاله الدلالي يضيق رويداً رويداً حتى أصبح في النهاية لا يعني سوى تلك الصور الثلاث التي يختص ببحثها -في نظر هؤلاء البلاغيين- علم البيان.

بيد أن المتابعة التفصيلية لعلم البيان لدى مدرسة السكاكي تكشف عن محاولة أخرى لتضييق دائرة البيان أو -بتعبير أدق- خنقها، وذلك عن طريق زحزحة التشبيه وإبعاده منها، فالتعريف السائد لعلم البيان لدى هؤلاء البلاغيين هو أنه «**علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه**[1]» ،وهو تعريف يثير كثيراً من التساؤلات التي تكشف إجابتها عما فيه من قصور، والذي يعنينا في هذا المقام هو أن كثيراً من هؤلاء البلاغيين قد حصروا ميدان علم البيان (بناء على هذا التعريف) في صور المجاز المرسل والاستعارة والكناية، ومقتضى ذلك أن التشبيه غير داخل في هذا الميدان، والحجة التي يسوقونها في تبرير هذا الحصر هي أن الدلالة في الصور الثلاث الأولى دلالة مجازية، أما في الصورة التشبيهية فهد دلالة وضعية، والدلالة الأولى -لا الثانية- هي مناط الاختلاف في الوضوح والخفاء، وهو ما يختص بالنظر فيه علم البيان

---

(١) انظر: «الإيضاح» للخطيب القزويني ص(١٢٠).

حسب ذلك التعريف السابق.

أما نتيجة هذا الحصر فهي ما يجليها تصريح كثير من هؤلاء بأن مبحث التشبيه ليس من المباحث الأصيلة في علم البيان، وإنما هو مقدمة لا غنى عنها لمبحث الاستعارة؛ لأن الاستعارة (الأصيلة في ميدان هذا العلم) مبنية على التشبيه.

بقي أن نشير إلى أن الصور البيانية التي اختص بها واستقل ببحثها علم البيان هي (حتى مع جعل التشبيه عنصرًا أصيلاً فيها) أضيق مما يسمى في النقد المعاصر «**الصورة الفنية**»، فالتصوير الفني لا يعتمد -فحسب- على التشبيه أو الاستعارة والكناية، بل إنه يعتمد على وسائل أو أدوات أخرى لها أثرها الفعال في تشكيله، وهذا ما سيتضح لنا في النقطة التالية.

ثانيًا: الصورة:

التصوير الفني هو إحدى الخواص النوعية الأصيلة في كل تعبير أدبي. بل لا نغالي إذا قلنا إنه آصل تلك الخواص وجوهرها الثابت وأساسها المكين، فإذا كانت مادة الأدب هي ألفاظ اللغة وأنماطها التعبيرية ـ فإن فنيته إنما تتمثل في استثمار إمكانات تلك المادة، وتوظيفها في خلق «صورة فنية» تجسد تجربة الأديب، وتوحي بأعمق أغوارها وتخومها في نفسه، وأدق خلجاتها في وجدانه.

بتلك الخاصية يتمايز الأدب عن غيره من ضروب التعبير المشتركة معه في نفس مادته كالتاريخ أو الفلسفة أو الكتابة العلمية في أي فرع من فروع المعرفة، فاللغة على لسان المؤرخ أو العالم أو الفيلسوف هي -فحسب- أداة توصيل وتقرير للأفكار والحقائق، أما على لسان الأديب

فهي أداة تشكيل وتصـوير ، وهي من هذه الزاوية لغة خاصة مـتفردة أو «لغة داخل اللغة» كما يقال.

ومما هو جدير بالذكـر في هذا الصدد أن مصطلح «الصـورة الفنية» هو أحد المصطلحات النقدية المعاصـرة؛ إذ لا نكاد نعثر على استخدام له في مـجال النقـد الأدبي قـبل العصـر الحـديث، ولكن ذلك لا يعني أن الصورة ذاتهـا حديثـة الميلاد في لغـة الشعر والأدب، أو أن وعـي النقاد بقيمـتها هو وليد هذا العصـر، بل إن هذا وذاك قديم قدم الإبداع الأدبي ذاته، قد يتطور مفهوم الصورة أو زاوية النظر إليها من عصر إلى عصر أو من مذهب نقدي إلى آخر، كما قد تتغير وظيفـتها أو تتعدد تسمياتها تبعًا لذلك، ولكن يبقى بعد ذلك أنهـا كانت ولا تزال هي لباب الفن القولي وجوهره على مر العصور في نظر كل من الأديب المبدع والناقد المقوّم.

وعلينا الآن أن نتسـاءل: ما مفـهوم الصورة؟ ومـا المادة التي تتشكل منها؟ وما الأداة التي يستـخدمـها الشـاعر أو الأديب في هذا التشكـيل؟ و ـ أخيرًا- ما المعـايير التي تحددت لقياس فنيـة الصورة في النظرة النقدية المعاصرة؟

إن الصورة بعبـارة بسيطة هي التعبـير باللغة المحسـوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس، فاللغة التصويرية أو لنقل اللغة الفنية ليست سردًا تقريريًا لـلحقائق، أو بثًـا مباشـرًا للأفكار، ولكنها تجـسيد وتمثـيل لتلك الأفكار والحقـائق في صورة محـسوسة يعـاينها المتلقي، ويدركهـا إدراكًا حسـيًا، فـيكون لها -من ثـم- فعاليـتهـا في نفسـه، وعمـيق أثرها في وجدانه.

لنتأمل قول الشاعر العربي (نُصيبْ):

كـأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد تُركا بوكر ... فعشهما تصفّقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح نصّا ... وقد أودى بها القدر المتاح
فلا بالليل نالت ما ترجّى ... ولا في الصبح كان لها براح

إننا قد نختصر تلك الأبيات أو نشرح معانيها في قليل من الجمل كأن نقول مثلاً: إنها وصف لحيرة الشاعر وفزعه لمجرد سماعه بنبأ رحيل محبوبته. ولكننا بهذا الاختصار أو الشرح نكون قد أذبلنا رواء الأبيات، وأتينا على شاعريتها، فجمال الأبيات -وجمال الشعر عمومًا- ليس في المعاني المجردة التي تفرزها لغة الشرح أو السرد والتقرير، ولكنه في تلك الصور المحسوسة التي تتجسد فيها تلك المعاني، فهذا الشاعر لم يفصح لنا عما انتابه من مشاعر وأحاسيس إزاء رحيل محبوبته، ولكنه قدم لنا ذلك في تلك الصورة الحسية النابضة بالحركة والحياة، وهي صورة تلك القطاة المسالمة الوديعة، وقد أوقعتها يد القدر فريسة شرك غادر ضاعت محاولتها الوانية سدىً في الخلاص منه، فباتت تلعق جراحها بين حبائله، وفؤادها المكلوم يتقطر حسرة على فراق صغيرين تركتهما في وكر موحش بعيد، تكاد تعصف به وبهما الرياح، تجوب عيونهما البريئة الفضاء في لهفة وترقب لعودة الأم حيث لا عودة ـ وهكذا استطاع الشاعر أن يصور لنا أبعاد تجربته من خلال تلك الصورة المحسوسة، التي توحي بأدق خلجات نفسه وهمسات وجدانه في هذا الوقف.

ولنتأمل كذلك قول الشاعر المعاصر (محمد عبد المعطي الهمشري) في قصيدة بعنوان «العودة»:

لقــد رنّقت عـين النهــار وأســدلت ... ضـفــائرها فـوق المروج الـدياجـرُ
وقد خرج الخـفاش يهمس في الدجىٰ ... ودبت علىٰ الـشط الهـوام النـوافـرُ
وطارت من الجـــميــز تصـــرخ بومـة ... علىٰ صوت هرٍّ في الدجىٰ يتشاجرُ
وفي فـــتـرات ينبح الـكلب عـابسًـا ... ويعـوي له ذئب مـن الحـقل خـادرُ

والعودة التي يعنون بها الشاعر لتلك القـصيدة هي عودته إلىٰ قريته بعد فراقه واغـترابه عنها، وقد صور لنا في الأبيات الأولـىٰ من القصيدة أحاسيسه وخـواطره، بعد أن عاد إليها وافتقد مـا جاء ينشده بين ربوعها من مرح وسعادة وإشراق نفسي، وفي اللوحة التي أمـامنا امتداد لتجسيد هذه المشاعر في تلك الصورة الحسيـة الزاخرة بالحركة المضمّخة بالألوان، فهـا نحن أولاء نكاد نلمس مشـاعر الرهبة والفـزع والإحساس بالضـياع وفقدان الذات، في ذلك الظلام المخيم الذي تعـبث بين سدوله الخفافيش وتتضافـر الهوام، ثم في صراخ البوم ونبـاح الكلاب، وما إلىٰ ذلك من صور نكاد ندركها بـحواسنا فنشارك الشاعر أحاسيـسه، ونرىٰ القرية التي يصورها بمنظاره السوداوي القاتم.

إن الشعر بتلك الخصيصـة (الجوهرية في بناء لغته) يعد قرينًا للفنون التـصويرية والتـشكيليـة؛ إذ تصبح الألفـاظ فـيه بمثـابة الألوان والظلال والفراغات في فن الرسم، أو الأصوات والإيقـاعات في الموسيقىٰ، وهذا ما قــرره أرسطو في كتابه «فن الشـعر»، وهو كذلك مـا ألحّ علىٰ تقريره كثير من نقادنا القدماء في عبارات منها مثلاً قول الجاحظ: «الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير»، وقول ابن طبـاطبا العلوي: «الشاعر هو كالنساج الحاذق أو النقاش الرقيق»[1].

---

(١) انظر: «الحيوان» للجاحظ (ج٣ ص١٣١)، و«عيار الشعر» ص(٥).

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أن اللغة التصويرية في الشعر والأدب ليست وقفا على أساليب المجاز، بل إنها كثيرًا ما تعتمد على أساليب الحقيقة التي تستخدم فيها الألفاظ في المعاني الأصلية لها، ففي أبيات الهمشري السابقة -مثلاً- نجد أن الشاعر قد استخدم كلا من الحقيقة والمجاز في تشكيل صورته، فمن المجاز قوله: «رنقت عين النهار -أسلبت ضفائرها الدياجر»، ومن الحقيقة: «طارت من الجميز تصرخ بومة»، و«في فترات ينبح الكلب» . . . فكلها عبارات تصويرية وظفها الشاعر في بناء تلك اللوحة الفنية . . . بل إن هناك من نماذج التصوير الفني ما يعتمد أساسًا على أسلوب الحقيقة، وهذا ما غفل عنه بعض البلاغيين العرب ،الذين قارنوا بين أسلوبي الحقيقة والمجاز، وصرحوا بأن الأخير منهما يتميز بقدرته على تصوير المعاني والأغراض - يقول ابن الأثير في ذلك:

«اعلم أن المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة... لأنه قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي (اللغة الفنية) إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانًا»[1].

وللتدليل على الطاقة التصويرية لأسلوب الحقيقة نود أن نتوقف إزاء بعض الصور الفنية التي ارتكزت في تشكيلها عليه:

(أ) يقول (عز وجل) في تصوير مشهد من مشاهد يوم القيامة:

﴿ وَتَرَى الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ مُّقَرَّنِينَ فِي الأَصْفَادِ * سَرَابِيلُهُم مِّن قَطِرَانٍ وَتَغْشَىٰ وُجُوهَهُمُ النَّارُ ﴾ [إبراهيم: ٤٩-٥٠].

(١) «المثل السائر» ص(٣٥).

فألفاظ الآيتين الكريمتين كل منها مستخدم في معناه الحقيقي، وهي فيهما تتآزر في رسم صورة حسية بالغة الدلالة على مدى العذاب الذي ينتظر هؤلاء المجرمين الضالين يوم القيامة، فها نحن أولاء نراهم وقد كبّلوا بالسلاسل والقيود، وقد أحدقت بهم النار من كل جانب لتذيقهم أقسى ألوان العذاب، ولنتأمل كيف وظّفت تلك الألفاظ «**الحقيقية الدلالة**» في الإيحاء بما سيقت تلك الصورة الفنية لتصويره .

* **لنتأمل -على سبيل المثال-: قوله (عز وجل): ﴿مُقَرَّنِينَ فِي الأَصْفَادِ﴾** وكيف يدل التضعيف في هذه اللفظة الأولى على متانة الأصفاد وإحكام التقييد والتكبيل، ثم دلالة تلك اللفظة ﴿**مُقَرَّنِينَ**﴾ على أن تلك الأصفاد الوثيقة ليست لكل شخص من هؤلاء المجرمين على حده، بل إنها تجمع كل شبه منهم إلى شبيهه في الإجرام والكفر، فنحن -إذن- إزاء جماعات أو زمر مكبلة، تتصارع حركات أفرادها، فتتنافر أو تتصادم من أجل الخلاص حيث لا خلاص، ثم -أخيرًا- دلالة إيثار حرف الجر «**في**» (دون الباء مثلاً)، فنحن معها نتمثل صورة هؤلاء المجرمين وقد أحاطت بهم الأصفاد من كل جانب كما يحيط الظرف بما يحويه.

* ثم لنتأمل قوله (جل شأنه): ﴿**سَرَابِيلُهُم مِّن قَطِرَانٍ**﴾ والسربال: هو القميص، والقميص لا يكون -كما تقول المعاجم- إلا من القطن أو الصوف.. ومعنى ذلك أن لابس القميص لابد وأن تصل النار إلى جسده وتحيط به في سرعة بالغة، ولا شك أن للفظة «سربال» بتشكيلها الصوتي إيحاءها بكثافة المادة المصنوع منها وغلظها، الأمر الذي يجعل قبولها للاشتعال أشد وأسرع، فكيف نتخيل -إذن- صورة هؤلاء المجرمين وقد

أحاط بجسد كل منهم لا سربال واحد بل سرابيل عديدة، وكانت -فضلاً عن ذلك- من «القطران» أي من تلك المادة الحارقة التي لا مثيل لها في سرعة الاشتعال؟!

* ثم لنتأمل أخيراً قوله (عز وجل): ﴿وتَغْشَىٰ وجُوهَهُمُ النار﴾ فنحن مع الفعل «تغشى» نتمثل صورة النار وقد غطت وجوه هؤلاء القوم فلم تدع ذرة من ذراتها إلا ولفحتها بلهيبها الحارق، وفي تخصيص الوجوه بالذكر، ثم تقديمها على الفاعل في تلك العبارة (النار) ما يفيد أن الوجه هو أول من يتعرض للنار، ثم يكون سريانها السريع منه إلى باقي أعضاء الجسد، ولهذا دلالته على الذلة والهوان من جهة، وعدالة الجزاء من جهة أخرى؛ فالوجه هو أشرف أعضاء الجسد، وهو كذلك مركز معظم الحواس التي تعطلت لدى هؤلاء القوم، فانساقوا بها في طريق الإجرام والكفر، وانغمسوا في غواية الإلحاد والضلال.

(ب) ويقول (سبحانه):

﴿وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَٰذَا قَالُوا بَلَىٰ وَلَٰكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ * قِيلَ ادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ * وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ * وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي صَدَقَنَا وَعْدَهُ وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ فَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ﴾ [الزمر: ٧١-٧٤].

فتلك الآيات الأربع ترسم صورتين متقابلتين: صورة الكافرين يوم القيامة حيث تزج بهم الملائكة في أتون جهنم، وصورة المؤمنين تصحبهم

الملائكة في حفاوة وترحيب إلىٰ الجنـة حيث النعيم الأبدي، ولا نكاد نجد من بين تلك الآيات لفظة قد استخدمت في غـير معناها الحقيقي، أي أن الصورتين إنما تقومان علىٰ أسلوب الحقيقة الذي يؤدي دوره في تشكيلهما، وفي إبراز ما بينهما من تقابل، وبحسبنا أن نشير من ذلك إلىٰ ما يلي:

* التـعبـير عن فـتح أبواب جهنم دون أن تسـبق الواو فعل الفـتح «**فتـحت**»، وعن فتح أبواب الجنة مع ذكر الواو «**وفتـحت**»، فنحن مع التعبير الأول نتصور أبواب جهنم موصدة محكمة الأغلاق، لا تنفرج إلا عند مـجيء هؤلاء الكفار الذين تبـتلعهم لتـوصد من جـديد، وفي هذا إيحاء بشدة سـعيرها، فهي توصـد كيلا يصلىٰ بلفح هذا السـعير من هو خارجها من جـهة، ولكي تكون المفاجأة به مروّعة مـذهلة لهؤلاء الكفار عند فتحها لهم من جهة أخرىٰ، أما مع التعبير الثاني فنحن نتصور أبواب الجنة مفتوحة قبل أن يبلغها هؤلاء الذين اتقوا ربهم، تهيؤاً لاستقبالهم من جهة، ولكي ينعموا بعقبهـا الذكي، وعرفها الطيب منذ أن تبدأ مسيرتهم المباركة نحوها من جهة أخرى.

* ولعلنا نلاحظ أن الفـعل «فتـحت» في الحال الأولىٰ هـو جواب الشرط، أما في الحال الثانية فإن جواب الشرط «حتىٰ إذا جاءوها وفتحت أبوابها. . .» غيـر مذكور، وهذا وجه من وجوه التـقابل بين الصورتين، فجواب الشـرط المذكور في الحال الأولىٰ هو بمثابة نهاية سـريعة تحدد في حسم مصـير قافلة الكفر، فما يكاد هـؤلاء الكفار يصلون إلىٰ النار حتىٰ يقذفوا بداخلهـا، فتلك هي النهاية، أو بداية النهاية. . أمـا جواب الشرط المحذوف في الحال الثانية فهو يوحي بأن ما ينتظر هؤلاء المتقين من سعادة ونعيم لا نهاية له ولا حد، فهو أكثر من أن يذكر، وأكبر من أن يحيط به

وصف أو تعبير!!

* ثم لنتأمل مقولة الخزنة من الملائكة للفريقين ، فبينما يلقى خزنة النار الكفار بهذا السؤال التقريعي الذي يلعقون إزاءه مرارة الخزي وضراوة الندم «**ألم يأتكم رسل منكم...**» ـ نرى صورة خزنة الجنة وهم يلقون المتقين بالحفاوة والترحاب والبشر، ويزفون إليهم البشرى الطيبة «**سلام عليكم طبتم فادخلوها خالدين**».

* ولعلنا نلاحظ -أخيرًا- ذلك التقابل بين رد كل من الفريقين على مقولة الملائكة: فإجابة الكفار عن تساؤل الخزنة جاءت موجزة مقتضبة «**بلى...**» لتوحي بمدى ما يكونون فيه آنذاك من ألم وحزن، وما يسيطر عليهم من ذهول وشرود، ولعلنا نرجح في هذا الصدد -والله أعلم بمراده- أن عبارة «**ولكن حقت كلمة العذاب على الكافرين**» ليست من رد هؤلاء الكفار (كما يرى ذلك بعض المفسرين)، ولكنها تعقيب على هذا الرد يأتي من الله (عز وجل) أو من الملائكة: أن ليس اعترافكم بالحقيقة آنذاك بمجدٍ عليكم فتيلا، أو بمنجٍ لكم من العذاب، فلقد حقت كلمة العذاب على الكافرين.

أما رد المتقين على مقولة الملائكة المبشرة لهم.. فهو رد تفصيلي مسهب يوحي بما هم عليه من رضا، وما هم فيه من تفاؤل واستبشار بالنعيم الخالد الذي وعدوا به **وقالوا الحمد لله الذي صدقنا وعده.. إلى آخر الآية الكريمة**.

(جـ) وبوسعنا في هذا الصدد أن نورد الكثير من الصور الفنية التي تعتمد على أسلوب الحقيقة، لا من القرآن الكريم فحسب (الذي بلغ حد الإعجاز في تصويره الفني)، بل من الشعر والنثر في مختلف

عصورهما، وبحسبنا أن نورد هذين النموذجين من الشعر اللذين يصوران تجربة «اليتم»:

ففي تصوير تلك التجربة يقول ابن الزيات (شاعر قديم) في قصيدة يرثي بها زوجته:

فهبني استطعت الصبر عنها لأنني — جليد فمن للصبر بابن ثمان
ضعيف القوىٰ لا يعرف الصبر حسبة — ولا يأتسىٰ بالناس في الحدثان
رأىٰ كل أم وابنها غير أمه — يبيتان تحت الليل ينتجيان
وبات وحيداً في الفراش تحثه — بلابل قلب دائم الخفقان

ويقول بدر شاكر السياب (شاعر معاصر) في تصوير التجربة نفسها:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي ستفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له بعد غد تعود
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر

ففي هذين النموذجين لا نكاد نجد إلا النذر اليسير من الاستخدام المجازي للألفاظ (كما في «تحت الليل- تحثه بلابل» في النموذج الأول) ومع ذلك نجد في كل نموذج منهما صورة فنية لليتيم تجسد حرمانه اليائس، وخواطره الحزينة الوالهة، فنحن نكاد نرىٰ في الصورة الأولىٰ عوده الذابل، ونظراته الحائرة، ووحدته القاسية القلقة في فراشه، ونكاد نسمع في الصورة الثانية هذيانه المبهم وتساؤلاته الملحة الملهوفة التي لا يحظىٰ لها بجواب يشفي قلقه، ويهدهد من ثورة الإحساس بالحرمان في نفسه.

نستطيع إذن في ضوء ما تقدم من نصوص أن نقرر أن **أسلوب الحقيقة هو أداة من أدوات التصوير الفني شأنه في ذلك شأن أسلوب المجاز.**

ولعل من المناسب في هذا المقام أن نشير إلى أن التصوير الفني لا يعتمد -فحسب- على أسلوبي الحقيقة والمجاز، بل إنه يعتمد كذلك على أدوات ووسائل أخرى، من بينها -مثلاً- جرس الألفاظ وتشكيلها الصوتي، فجرس اللفظة بالبنية الصوتية الخاصة لها قد يكون -في حد ذاته- أداة لرسم الصورة وتقديمها للخيال، ونود للتدليل على ذلك أن نتوقف إزاء بعض النماذج القرآنية التي تتضح تلك الخاصية في بعض ألفاظها:

* يقول (عز وجل): ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ**﴾. [التوبة: ٣٨].

فهذه الآية الكريمة مسوقة للتعنيف على التباطؤ عن الجهاد والنفرة في سبيل الله، ولفظة «**اثاقلتم**» تقدم بتشكيلها الصوتي الخاص صورة لذلك التباطؤ (لا حظ تشديد الثاء وصعوبة النطق بها) ، فنحن مع هذه اللفظة نتخيل صورة ذلك المثّاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم لثقله، ولو أننا استبدلنا بهذا اللفظ لفظة أخرى مثل «تثاقلتم» لخف الجرس وتوارت -بالتالي- تلك الصورة التي نستشفها من لفظة الآية الكريمة.

* ويقول (سبحانه) مصورًا تعلق الكفار في نار جهنم بأمل الخلاص حيث لا خلاص: ﴿**وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ**﴾. [فاطر: ٣٧].

فلفظة «**يصطرخون**» تصور بجرسها الغليظ صورة لذلك الصراخ المختلط المتجاوب في أرجاء جهنم، المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات المبحوحة الخشنة، كما تلقي إليك ظل الإهمال لهذا الاصطراخ الذي لا يجد من يهتم به أو يلبيه. ولو أننا استبدلنا بتلك اللفظة لفظة «يصرخون» لافتقدنا الكثير من ملامح تلك الصورة[1].

* ويقول (جل شأنه): ﴿**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ**﴾ [الحاقة: ٦].

فلفظة «**صرصر**» بجرسها الخاص المنبثق عن تكرار حرفي الصاد والراء ترسم صورة لعنف تلك الريح، فنحن مع تلك اللفظة نكاد نسمع الصرير المتجاوب، والدمدمة العاتية لتلك الريح التي أهلكت قوم عاد، والتي لم يقتصر أثرها على إهلاك القوم الظالمين فحسب، بل لقد أتت على كل أخضر ويابس في ديارهم.

وإذا كانت المحسوسات هي المادة التي تتشكل منها الصورة، فإن وسيلة هذا التشكيل لدى الشاعر أو الأديب هي الخيال - ونود هنا أن نقف قليلاً كي نكشف عن طبيعة الخيال رعن دوره الفعال في تشكيل الصورة:

من المعلوم أن معارف الإنسان وخبراته تتحصل لديه -أولاً- عن طريق احتكاكه بالواقع المادي أو العالم الخارجي الذي يعيش فيه ويتفاعل مع معطياته، ووسائل الفرد في تحصيل تلك الخبرات والمعارف هي حواسه الخمس (البصر والسمع والذوق والشم واللمس)؛ فتلك الحواس هي النوافذ الطبيعية التي يطل منها الإنسان على كل ما حوله ومن حوله، فتبدأ -من ثم- خطواته الأولى في مسيرة المعرفة.

---

(١) انظر: في النموذجين السابقين: سيد قطب - التصوير الفني في القرآن الكريم ص(٩٢).

ومن المعلوم كـذلك أن ذهن المرء يلتـقط «صـوراً» لكل الأشيـاء أو المدركات التي تقـع تحت حواسه، وهذه الصـور تظل مختـزنة في الذهن ماثلة فيه حتـى بعد غيبة الأشياء والمدركات ذاتها عـن مجال الحس، فما من شك في أنه لدى كل منا الآن صـورة لمنزله الذي غادره، أو لصـديق غائب، أو لمشـهد طبيـعي رآه يومًا ما . . . إلخ . . تلك الصـور الذهنية المختزنـة تصبح مادة لإدراك آخر يخـتلف عن الإدراك الحسي وإن توقف عليه وهو ما يسمى «الإدراك الخيالي» ، **فالخيال هو الطاقة النفسية القادرة على استثارة صور الأشياء والموجودات الحسـية، وإدراكها بعد غيبتها عن متناول الحواس.**

وليست وظيـفة الخيـال وقفًا على اسـتثارة الصـورة من مكامنها في الذهن واستـعادتهـا كما هي عليـه في الواقع فحـسب، بل إن له كذلك القدرة على التـأليف بين تلك الصور وإعادة تشكيلهـا الخارجي في نسب وعلاقات جـديدة لا وجود لها في العالم الخـارجي، فهو -إذن- ليس مجـرد مرآة تنعكس على صفحـتها صـور الأشياء، ولكنه طاقة إيجـابية نشطة، لها فـعاليتـها في صياغـة الصور، وتمثلها في هـيئات قد يتـعذر وجودها في الواقع.

بيد أن التخيل وإن كان إحدى الملكات التي يتمتع بها الجنس البشري فـإنه لا يمارس وظيفـته بشـكل واحد أو بدرجـة واحدة لدى أفـراد هذا الجنس، بل إن نشاطه ليتـفاوت قوة وضعفًا من فـرد إلى آخر، شأنه في ذلك شأن غيـره من الملكات والطاقات البشرية الـتي لا جدال في تفاوت حظوظ الناس منهـا، ومن المسلم به في هذا المجال أن طـاقة التخـيل إنما تبلغ ذروة نشاطها وفعاليتـها لدى أصحاب المواهب من الأدباء والشعراء،

فالخيال لدى هؤلاء هو قوة فاعلة خلاقة، قادرة على الارتياد والكشف عما بين الأشياء من صلات مستكنة، وعلاقات خفية، لا يصل إلى تمثلها سواهم، وهو -من ثم- وسيلتهم إلى التفرد ، وطريقهم إلى الإبداع.

وإذا كانت الصورة الفنية في لغة الشعر والأدب هي نتاج ذلك الخيال النافذ المحلق، فمن التعسف -إذن- أن نحتكم في تقويمها إلى العقل أو المنطق، أو أن نقيسها إلى الواقع الخارجي ـ أجل إن عناصر الصورة إنما تستمد من الواقع، ولكن ذلك لا يعني أنها تصوير حرفي «فوتوغرافي» لهذا الواقع، أو تسجيل مباشر لمعطياته، وإنما هي تصوير للتجربة الخاصة، أو لنقل «للواقع الشعوري» الخاص لدى الأديب المبدع.

إن تجربة الشاعر أو الأديب هي رؤية متميزة، وموقف خاص متفرد من الكون والحياة، ولذا فإن نشاطه الخيالي في صوغ تلك التجربة والتعبير عنها لا يكون عزفًا على وتر المألوف، أو انصياعًا لأحكام العقل وقوانين المنطق، فإذا كان العقل أو المنطق -مثلاً- يأبيان استحالة المعنويات المجردة إلى ماديات محسوسة، أو تصوير الجمادات أشخاصًا حية تعقل وتحس وتتحرك ـ فإن عدسة الخيال الساحرة لدى الشاعر قادرة على تصور ذلك وتصويره ـ لنستمع على سبيل المثال إلى قول الشاعر المعاصر «صالح الشرنوبي» في قصيدة بعنوان «الغرفة المهجورة»:

أراقت عليها معاني الفناء ... ظلال السكون الحزين الرهيب
ولفّت معالمها ظلمة ... يصارعها النور حتى تغيب
يكاد الظلام إذا جاءها ... يفر فإن همهمت لا يجيب
يفزّعه دونها وحشة ... مطلسمة كالشعاع الغريب
وتعْول في صمتها الذكريات ... فَيَفْرَقُ منها الوجود الكئيب

فظلال السكون، وفرار الظلام وفزعه، ومـصارعة النور له، وعويل الذكريات، وما إلى ذلك ـ كلهـا صور أو توليدات خياليـة لا يقرها عقل ولا يعترف بهـا الواقع، وهي بعد -وما يرد على شاكلتهـا- صور صادقة (فنيا) ما كـانت استجابة لتجـربة ، وتصويرا لمشاعر وأحاسـيس صادقة لدى الشاعر.

بقي أن نتوقف -في إيجاز وإجمال- إزاء اثنين من أهم المعايير التي حددها النقد الأدبي المعاصر لقياس فنية الصورة، وهذان المعياران هما:

أ- التعبيرية

ب- عدم التنافر[1].

(أ) تعبيرية الصورة:

أي أن يكون للصورة دورها الفـعال في التعبـير عن ذات مبدعـها، والكشف عن عامله الداخلي، وما يمور في حنايـاه من خواطر وأحاسيس لحظة الإبداع، فالصـورة الفنية في ضوء هذا المعـيار ليست مـجرد شكل زخـرفي أو قـالب مـادي أجـوف، أجل إن الصـورة برمـوزها اللغـوية وعناصرها الحـسية شكل، ولكنها شكل خـاص حافل بالدلالة والإيماض والإيحاء ، فهي بنية ديناميـة حية، تتفاعل علاقـاتها وتتآزر عناصرها في تجسـيد الـواقع النفسي والشـعوري لدى مـبدعـها، ومن ثم كـانت تلك الصورة الفـنية في نظر الناقـد المعاصر هي المنفـذ الطبيـعي لتمـثل تجربة الشاعر أو الأديب، والكشف عن موقفه الخـاص، ورؤيته المتميزة للحياة والأحياء.

(١) انظر: النقد الأدبي الحديـث د. محمد غنيمي هلال ص(٤٢٠) ومـا بعدها، وكذا عن بناء القصيدة العربية .د . علي عشري زايد ص(٩٦) وما بعدها.

وبناء على ذلك فإن الصورة تعد معيبة إذا افتقدت وظيفتها التعبيرية، كأن تجيء مجرد شكل «فوتوغرافي» يقتصر دوره على الوقوف عند عتبات الواقع وتسجيل العلاقات الحسية بين عناصره، دون أن يشف ذلك عن جوهر التجربة ورصيد الشعور لدى الأديب:

ومن ذلك مثلاً قول الشاعر العربي في وصف زهرة البنفسج:

ولازورديّة تزهو بزرقتها — بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق هامات ضعفن بها — أوائل النار في أطراف كبريت

ومنه أيضًا قول أحمد شوقي في وصف النخلة

وباسقة من بنات الرمال — نمتْ وربت في ظلال الكثب
كسارية الفلك أو كالمسلة — أو كالفنار وراء العبب

فهاتان صورتان معيبتان؛ وذلك لأن تشبيه زهرة البنفسج بأوائل النار في أطراف كبريت في الصورة الأولى، وتشبيه النخلة بسارية الفلك أو المسلة أو الفنار في الصورة الثانية ـ لا يعدو أن يكون مقارنة سطحية بين معطيات الحس، ورصدًا آليًا لعلاقة التشابه الحسي بينها (الزرقة في الصورة الأولى، والطول في الثانية) ـ دون توظيف لأي من ذلك في تجسيد موقف، أو الإيحاء بشعور خاص لدى الشاعر.

(ب) عدم التنافر:

المعيار الثاني من معايير فنية الصورة هو عدم التنافر، والمقصود به أنه تتآلف عناصر الصورة وتتضافر بحيث يكون كل منها بدلالاته النفسية وطاقاته الإيحائية دعمًا للآخر ومؤازرة له في إطارها، والواقع أنه بين هذا المعيار والمعيار السابق وثيق صلة؛ ذلك أن أداء الصورة لوظيفتها التعبيرية

إنما هو رهن بتماسك عناصرها والتآخي بينها في تجسيد ما تساق لتصويره، أما إذا كان ثمة تنافر بين تلك العناصر، فتدابرت أو تناقضت من حيث وقعها على النفس ـ فإن ذلك يعد إخلالاً بالوظيفة التعبيرية للصورة، وإهدارًا -بالتالي- لقيمتها الفنية ـ فمن أمثلة ذلك التنافر في الصورة قول المتنبي في مدح سيف الدولة وتصوير انتصاره على أعدائه:

نثرتهمُ فوق الأحيدب نثرة كما نُثرت فوق العروس الدراهم

فالمتنبي يشبه تناثر جثث القتلى من أعداء سيف الدولة على أرض الجبل ـ بتناثر الدراهم على العروس ليلة زفافها، ولا شك أن الطرف الأول في تلك الصورة حيث القتلى، والصمت المخيم، والدم المسفوح -يتنافر بل يتناقض من حيث وقعه على النفس مع الطرف الثاني حيث البهجة ومظاهر المرح والزينة.

ومن ذلك أيضًا قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة بعنوان «عاهل الريف»:

يا ثور كيف غزتك أصوات الورى وتقطعت في جانبيك جلودها
مردت على كتفيك محرابًا إذا صلت به يفري حشاك سجودها

فالشاعر يصف معاناة الثور من تلك السياط التي تلهب ظهره، وتفري جلده، وهو يصور حركة سقوط تلك السياط على ظهره بحركة المصلي عند سجوده في محرابه، وجلي أن البون جد بعيد بين ما توحي به السياط من معاني الرعب والهوان والقساوة، وما ترمز إليه الصلاة من معاني الطمأنينة والأمن والسلام.

وكما تعاب الصورة لمثل هذا التنافر بين طرفيها، فإنها تعاب -كذلك- إذا ما تنافرت مع غيرها من الصور التي تجاورها في إطار تجربة

واحدة أو موقف تصويري واحد، فمن ذلك مثلاً قول الشاعر العربي (كشاجم) في وصف روضة:

وروض عن صنيع الغيث راض	**كما رضي الصديق عن الصديق**
إذا ما القطر أسعده صبوحًا	**أتم له الصنيعة في الغبوق**
كأن الطل منتشرا عليه	**بقايا الدمع في الخد المشوق**
كأن غصونه سقيت رحيقًا	**فماست ميس شَرّاب الرحيق**
يذكرني بنفسجه بقايا	**صنيع اللطم في الوجه الرقيق**

فالشاعر في تلك المقطوعة يصور الروض وقد انهل عليه ماء المطر فاخضرت أشجاره، وتأودت أغصانها مؤتلقة بأبهى الأزهار وأجمل الورود ـ وبتأمل الصور الجزئية التي اعتمد عليها الشاعر في هذا التصوير يتضح لنا ما بينها من تنافر، فبينما نجد الصور في الأبيات: **الأول والثاني والرابع** تشع فينا معاني البهجة والسعادة والرضا، نجد على النقيض من ذلك صورتي البيتين: **الثالث والأخير** تثيران فينا مشاعر الحزن والتألم والانقباض، الأمر الذي يجعل كلاً منهما بالقياس إلى الصور السابقة كالنغمة النشاز، هذا فضلا عن أن في كل صورة منها تنافرًا واضحًا بين طرفيها، وهذا التنافر بنوعيه يجعل تلك المقطوعة خلقًا شائها مفكك الأوصال ، أو بنيانا متداعيًا لا تماسك بين عناصره.

ولعل من الجدير بالإشارة إليه في النهاية هو أن تراثنا النقدي والبلاغي قد أغفل هذين المعيارين في نظرته لكثير من ألوان الصور البيانية... وهذا ما سوف يتضح لنا بعد قليل.

المبحث الأول

التشبيه

تقتضينا نظرة البلاغيين للتشبيه ، وطبيعة معالجتهم له أن نتناوله في ثلاثة مباحث هي:

١- قيمة التشبيه في تراثنا النقدي والبلاغي.

٢- عناصر الصورة التشبيهية، وتقسيم البلاغيين لهذه الصورة بحسبها.

٣- أغراض التشبيه أو وظيفته حسب تصور هؤلاء البلاغيين، وتلك المباحث هي ما ستناولها فيما يلي:

أولاً: قيمة التشبيه:

لقد ظفر التشبيه في تراثنا العربي بما لم يظفر به أي لون آخر من ألوان الصورة البيانية، سواء من حيث الإعجاب به والإشادة بصوره لدى النقاد والبلاغيين، أم من حيث ذيوعه وكثرة تردده على ألسنة الشعراء والأدباء، فالتشبيه كما يقول المبرد -وهو من أوائل المنظرين له في تراثنا-: «**جار كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد**»[1].

لقد أولع الشعراء -منذ العصر الجاهلي- بالصورة التشبيهية فأكثروا

(١) «الكامل» ج(٣) ص(٩٢).

منها، وافتنوا في تجويدها، بل لقد ارتبطت الشاعرية -في تصور كثير منهم- بالقدرة على إبداع تلك الصورة، يتجلى هذا التصور فيما يرويه الجاحظ في كتابه «الحيوان» من أن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت جاء إلى أبيه ذات يوم باكيًا يقول: «**لسعني طائر، فقال: صفه لي يا بني، قال: كأنه ثوب حبرة، فقال: حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة**[1]».

فعبارة حسان بن ثابت في هذا النص تدل على أن جوهر الشعر في نظره ليس هو مجرد الوزن والقافية، بل هو بالدرجة الأولى تلك الصورة التشبيهية القادرة على وصف الأشياء وتصويرها تصويرًا فنيًا للمتلقي.

من منطلق هذا التصور كانت حفاوة الشعراء بالتشبيه، فهو في نظرهم دليل الموهبة، ومظهر البراعة، ووسيلة الفحولة والتفوق في ميدان الشعر. وهذا ما تفصح عنه مقولة ذي الرمة (الشاعر): «**إذا قلت كأن فلم أجد ولم أحسن فقطع الله لساني**[2]» وهذا بعينه ما تكشف عنه بوضوح تلك الحكاية التي يرويها ابن رشيق عن ابن الرومي:

فلقد روي أن رجلاً جاء إلى ابن الرومي يسأله لائما: «لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ فقال ابن الرومي: أنشدني شيئًا من هذا الذي استعجزتني في مثله، فأنشده في صفة الهلال:

فانظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

فصاح ابن الرومي قائلاً: واغوثاه.. يالله!! لا يكلف الله نفسًا إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته؛ لأنه ابن الخلفاء، وأنا أي شيء

---

(١) «الحيوان» ج(٣) ص(٦٥).
(٢) السابق ج (٧) ص (١٦٤).

أصف؟ ولكن انظروا إذا وصفت ما أعرف، أين يقع الناس كلهم مني؟ هل قال أحد قط أملح من قولي في قوس الغمام:

وقد نشرت أيدي السحاب مطارفًا ... على الأرض دُكنا وهي خضر على الأرض
يطرّزها قوس الغمام بأصفر ... على أحمر في أخضر وسط مبيض
كأذيال خود أقبلت في غلائل ... مصبّغة والبعض أقصر من بعض

وقولي في صفة الرقاقة:

ما أنس لا أنس خبازًا مررت به ... يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة ... وبين رؤيتها زهراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة ... في صفحة الماء يرمي فيه بالحجر[1]؟

ففي هذا الحوار بين ابن الرومي وسائله يتضح لنا ذلك الربط الوثيق بين التفوق الشعري والتشبيه، وإذا كان هذا أمرًا واضحًا في إجابة ابن الرومي ـ فإنه واضح كذلك في سؤال سائله؛ ذلك لأن عبارة **(لم لا تشبه -وأنت أشعر)** تكشف بجلاء عن العلاقة الوثيقة -في ذهن السائل- بين التفوق الشعري والتفوق في التشبيه.

وإذا كانت الصورة التشبيهية قد حظيت بشغف الشعراء الذين أكثروا منها وافتنوا في تجويدها، فإنها قد حظيت بمثل هذا الشغف والإعجاب من النقاد ودارسي الأدب على اختلاف منازعهم، وتنوع البيئات الثقافية التي ينتمون إليها، فالافتنان بالتشبيه في تراثنا كان افتنانًا عامًا يستوي فيه الشاعر المبدع والناقد المقوّم، وقد كان لذلك الإعجاب مظاهره العديدة في النقد العربي القديم، وبحسبنا أن نقف قليلاً- إزاء اثنين من تلك المظاهر

(١) «العمدة» (ج٢) ص(٢٣٦- ٢٣٧).

وهما:

أ- المفاضلة بين الشعراء على أساس التشبيه.

ب- اقتراب مفهوم الشعر -في نظر النقاد- من مفهوم التشبيه (الفني).

١- المفاضلة بين الشعراء:

أما المفاضلة بين الشعراء، فقد كانت ترتكز على التشبيه بوصفه واحدًا من الأسس أو المعايير الجوهرية التي تقاس إليها فنية الشعر، ويقوم على أساسها الحكم بتفضيل شاعر على آخر، ولنتأمل تلك الأسس والمعايير كما يحددها القاضي الجرجاني، أحد نقاد القرن الرابع الهجري، فهو يقول:

«كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، و لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة»[1].

فعبارات القاضي الجرجاني -وخاصة آخرها- في هذا النص تكشف لنا إلى أي حد كان تقدير التشبيه في تراثنا العربي، فالتشبيه (لا الاستعارة أو التجنيس أو ما إلى ذلك) كان أساسًا من أسس المفاضلة بين الشعراء، ومغزى ذلك أن الصورة التشبيهية دون غيرها من الصور أو الألوان البلاغية الأخرى كانت -في نظر هؤلاء- أوثق اتصالاً وأمسّ رحمًا

(١) «الوساطة» ص(٣٧-٣٨).

بجوهر الشعر، فالتشبيه الجيد هو في حد ذاته شعر جيد، ولعل فيما أصدره بعض هؤلاء النقاد من أحكام على كل من امرئ القيس الشاعر الجاهلي وذي الرمة الشاعر الإسلامي ما يؤكد تلك النظرة؛ ذلك لأن كلاً من هذين الشاعرين قد عرف بالإكثار من التشبيه، واشتهر بالإبداع في صوره، ومن هنا كان الحكم بسبقهما في ميدان التشبيه حيث قيل «**امرؤ القيس أحسن طبقته تشبيهًا، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة**». سببًا أو قرينا للحكم بسبقهما في ميدان الشعر، فلقد قيل: «**افتتح الشعر بامرئ القيس، واختتم بذي الرمة**»(١).

ب- مفهوم الشعر واقترابه من التشبيه الفني:

يتمثل الفارق بين التشبيه الفني وغير الفني -لدى النقاد والبلاغيين -في طبيعة العلاقة بين طرفيه (المشبه والمشبه به) في كل منهما: فإذا كانت تلك العلاقة في تشبيه مّا ظاهرة مكشوفة بحيث تكون مما يشاهد بالعيان ويدرك بمدراك الحس - فإن هذا التشبيه يكون مبتذلاً يحتل من حيث القيمة الفنية أدنى درجات التشبيه، وبالتالي فإن التشبيه يسمو في درجات الفنية بقدر خفاء علاقته وبعدها عن مجال الحس، ويقدر حاجة تلك العلاقة إلى ذهن ثاقب وبصيرة نافذة لإدراكها والكشف عنها.. وقد صاغ عبد القاهر الجرجاني ذلك المبدأ الذي تتحدد في ضوئه قيمة التشبيه فقال:

«**كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبدًا فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا،**

(١) «طبقات فحول الشعراء» ج(١) ص(٥٥)، و«البيان والتبيين» ج(١) ص(٤).

وفي الغاية القصوىٰ من مخالفته فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع»[1].

إن وسيلة التشبيه الفني في ضوء هذا المبدأ هي الفطنة الثاقبة التي يتفرد بها مبدعه ويتمايز بها عن أقرانه، فتلك الفطنة هي التي تواتيه في تخطي ظواهر الأشياء لسبر أغوارها، والكشف عما بينها من علاقات خفية لا يكاد يصل إليها سواه، وإلىٰ ذلك يشير ابن وهب حيث يقول:

«أما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم»[2].

إن نظرة هؤلاء إلىٰ التشبيه علىٰ هذا النحو تقترن إلىٰ حد كبير - إن لم تتطابق لدىٰ بعضهم- مع نظرتهم إلىٰ الشعر، فالشعر في نظر كثير من هؤلاء لا يتمثل في مجرد الشكل الموزون المقفىٰ، بل هو يتمثل بالدرجة الأولىٰ في كونه أداة كشف ووسيلة ارتياد لآفاق لم تُكتشف من قبل، فهو -إذن- قرين الفطنة، ووليد المهارة التي تسعف الشاعر في إدراك الصلات والعلاقات الخفية بين الأشياء، ومن ثم كان تعريف الشعر بأنه «الفطنة بالغوامض[3]» ـ وهذا بعينه ما يقرره ابن وهب حيث يقول:

«والشاعر من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر : الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتىٰ يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر

(١) «أسرار البلاغة» ج(٢) ص(٢٦).
(٢) «البرهان في وجوه البيان» ص(١٦٤).
(٣) «الزينة»: أبو حاتم الرازي ج(١) ص(٣٠).

وإن أتى بكلام موزون مقفى»[1].

فإذا كانت الفطنة أو الشعور بما لا يشعر به الآخرون هي الوسيلة الجوهرية لكل من الشعر والتشبيه (في المستوى الفني لهما) ـ فإن مقتضى ذلك أن التشبيه الفني في نظر هؤلاء هو الشعر أو -في الأقل- العنصر الجوهري فيه، فأحسن الشعر- على حد تعبير بعضهم -هو «**ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفي على غيره»**.

* * *

(١) «البرهان في وجوه البيان» ص(١٣٠).

ثانيا: عناصر الصورة التشبيهية:

التشبيه هو:

الدلالة على وجود تشابه أو تماثل بين أمرين يشتركان في صفة أو في مجموعة من الصفات، ففي قول الشاعر:

والنفس كالطفل إن تهمله شب على حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

يتمثل التشبيه في المقارنة بين النفس والطفل عن طريق أداة التشبيه (الكاف)، ووجه هذه المقارنة هو حاجة كل منهما واستجابته في الوقت نفسه للترويض الحاسم، والإرادة القوية التي تتسامى بالغريزة وتكبح جماح الهوى.

وقد عرف البلاغيون التشبيه بتعريفات كثيرة منها على سبيل المثال «**الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه**»، أو هو «**الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بالكاف ونحوه**»، أو «**أن يثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكمًا من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور ...**»[1].

وعناصر الصورة التشبيهية -كما يتجلى في التعريفات السابقة- هي:

أ- الطرفان.

ب- الأداة.

---

(١) انظر: «كتاب الصناعتين» ص(٢٤٥)، و«الطراز» للعلوي ج(١) ص(٢٦٣).

جـ وجه الشبه.

وقد أطال البلاغيون الوقوف إزاء تلك العناصر لبيان طبيعة كل منها، وعلاقته بغيره من العناصر، ثم محاولة حصر الحالات المختلفة التي يمكن أن يتحقق فيها عن طريق وضع مصطلح خاص بكل حالة، وإيراد الشواهد التي تجليها، وتبرز قيمتها في نظرهم ، وقد أسرف البلاغيون -والمتأخرون منهم خاصة- في ذلك إلى حد كبير، بحيث أصبح مبحث التشبيه لديهم معرضًا لحشد من التقسيمات والتفريعات التي لا طائل تحت الكثير منها؛ ومن ثمَّ فإننا لا نحس بضرورة متابعتهم في هذا المجال متابعة تفصيلية، وسنكتفي - فحسب - باستعراض نظراتهم في تلك العناصر على وجه الإجمال.

١- طرفا التشبيه:

الطرفان هما الركنان الأساسيان في أسلوب التشبيه ، فلا يمكن الاستغناء عن أحدهما، بل لا بد من وجودهما معا في الصورة التشبيهية: إما في اللفظ، بأن يذكر اللفظ الدال على كل منهما، ، أو في التقدير، وذلك كما في بعض الصور التي يذكر فيها المشبه به فقط؛ إذ في تلك الحال يكون المشبه ماثلاً بالتقدير، أي يستطاع تحديده وتقديره في ضوء قرائن السياق (والمقدر المنويّ كالثابت)، مثال ذلك قول **صالح الشرنوبي** في قصيدة بعنوان «الممثل»:

هائم الروح بالهوىٰ والأماني خالد الذات وهو كـالناس فان
ملك حـينمـا يشـاء له الفن عـزيز المقـام والصـولجـان
أو حقـير عريان مزقـه الجوع وأضنتـه لوعـة الحـرمـان

ففي كل من البيـتين الثاني والثالث أسلوب تشبيه حـذف منه المشبه الواقع مبتدأ في كليهما، والتقدير: هو ملك ... هو حقير.

ويرىٰ البلاغيون أن تشبيه الشيء لا يقوم إلا علىٰ أساسين:

الاتفـاق: أي أن يكون بينهما اشتـراك في بعض المعاني أو الصفات التي يوصفان بها، حتىٰ يكون بينهما «وجه شبه».

المغـايرة: أي أن يتفرد كل منهما بصفات تخصه ، وتجعل له وجوده المستـقل عن الآخـر-يقـول أبو هـلال العـسكري في توضـيح هذين الأساسين:

«ويصح تشبيه الشيء بالشيئ جـملة وإن شابهه من وجه واحد، مثل قـولك: وجـهك مثـل الشمس، ومـثل البـدر، وإن لم يكن مـثلهـمـا في ضيائهـما وعلوهما ولا عظمهـما، وإنما شبهه بهـما لمعنىٰ يجمعـهما وإياه وهو الحسن، وعلىٰ هذا قول الله (عز وجل): ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ﴾ إنما شبه المراكب بالجبال من جهة عظمتها لا من جهة صلابتها ورسوخهـا ورزانتها، ولو أشـبه الشيء الشيء من جميع جـهاته لكان هو هو، وهذا لا يصح[1].

(١) «كتاب الصناعتين» ص(٢٤٥).

ويقول السكاكي في ذلك:

«لا يخفي عليك أن التشبيه مستدع طرفين: مشبها ومشبهًا به، واشتراكا بينهما من وجه، وافتراقًا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو العكس، فالأول كالإنسانين إذا اختلفا طولا وقصرا، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة إنسانا وفرسًا، وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتَّىٰ التعين يأبىٰ التعدد فيبطل التشبيه؛ لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفًا له بمشاركة المشبه به في أمر، والشيء لا يتصف بنفسه، كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلىٰ طلب الوصف حيث لا وصف»[1].

وقد قسم البلاغيون التشبيه من حيث وسيلة إدراك الطرفين فيه إلىٰ أقسام ثلاثة:

١- ما يكون طرفاه حسيين:

والمراد بالحسي: ما يدرك هو أو مادته بإحدىٰ الحواس الخمس الظاهرة (البصر والسمع والشم والذوق واللمس). مثالُ ذلك قوله (عز وجل): ﴿وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ﴾ .[الأعراف: ١٧١]، ففي الآية الكريمة تشبيه لجبل الطور حينما رفعه (جل شأنه) فوق رءوس بني إسرائيل بالظلة، وكل من الطرفين مما يدرك بحاسة البصر، ومن ذلك قول امريء القيس:

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا ... لدىٰ وكرها العناب والحشف البالي

فالقلوب الرطبة أو اليابسة (المشبه)، والعناب والحشف البالي (المشبه به) كلها مما يدرك بحاسة البصر، ومثل ذلك قول بدر شاكر السيّاب في

مطلع قصيدته «أنشودة المطر»:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ... أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ومن التشبيه الذي يدرك طرفاه بحاسة السمع قول أحمد شوقي في مصطفى كامل:

جمعتهمُ على نبرات صوت ... كنفخ الصور حركت الرجاما

حيث يشبه نبرات صوته في قوتها وعمق تأثيرها بنفخ الصور يوم القيامة، فالطرفان معا من المسموعات.

ومما يدرك طرفاه بحاسة اللمس التشبيه الأول في قول ذي الرمة:

لها بشر مثل الحرير ومنطق ... رخيم الحواشي لا هراء ولا نزر

ويعد البلاغيون من الحسي ما يطلقون عليه مصطلح (**التشبيه الخيالي**)، وهو ما يكون فيه المشبه به مركبًا من جزئيات يدرك كل منها -مستقلاً- في الحس، ولكن هيئتها التركيبية لا تتحقق في الواقع، أي أن وجودها لا يتمثل إلا في الخيال، وهذا هو سر التسمية، ومثال ذلك قول الشاعر في وصف الشقيق (نوع من الورود):

وكأن محمرّ الشقيق ... إذا تصوب أو تصعّد

أعلام ياقوت نشرن ... على رماح من زبرجد

فأجزاء المشبه به في البيت الثاني (أعلام، ياقوت ، رماح، زبرجد) كلها عناصر حسية يمكن مشاهدة كل منها على حدته، ولكن الهيئة الحاصلة من تركيبها، والتي يريد الشاعر تشبيه الشقيق بها لا وجود لها إلا في الخيال.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر:

وروض عبقري الوشي غض يشاكل حين زخرف بالشقيق
سماء زبرجد خضراء فيها نجوم طالعات من عقيق

٢- ما يكون طرفاه عقليين:

أي لا يدركان بالحس بل بالعقل، كما في تشبيه الأرواح بالدين الذي لابد أن يقضى في قول الشريف الرضي:

أرواحنا دَيْنٌ وما أنفاسنا إلا قضاء والزمان غريمها

ومن ذلك: التشبيه في قول شوقي في مدح الرسول (ﷺ):

والجهل موت فإن أوتيت معجزة فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم

ويدرج البلاغيون في هذا اللون من التشبيه ما يطلقون عليه (**التشبيه الوهمي**) وهو ما لم يكن المشبه به فيه (ولا العناصر التي يتألف منها) مدركًا بالحواس، ولكنه لو أدرك لم يدرك إلا بها، مثال ذلك قوله (عز وجل): ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾. [الصافات: ٦٥].

وقول امريء القيس:

أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فكل من الشياطين والأغوال مما لا يدرك بالحس، بله رءوس الأولى وأنياب الثانية، فالتشبيه بكل منهما هو تشبيه بصورة يخترعها الوهم لعدم تحققها في الواقع المحسوس، غير أنا لو فرضنا تحققها لما أدركناها -حينئذ- إلا بالحواس.

ومن ذلك قول إسماعيل صبري في وصف العمال الذين شيدوا الأهرام:

ويشبهون إذا طاروا إلى عمل جنا تطير بأمر من سليمان

٣- وقد يكون الطرفان مختلفين:

بأن يكون أحدهما حسيًا والآخر عقليًا: فمن تشبيه العقلي بالحسي قوله (عز وجل): ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ**﴾ [إبراهيم: ١٨]، فالمشبه في الآية الكريمة أمر معنوي، وهو الأعمال الطيبة التي قد يفعلها بعض الكفار في الدنيا على غير أساس إيماني، كصلة الرحم أو إعانة المحتاجين أو عيادة المرضى، أو ما إلى ذلك من الأعمال الصالحة التي لو فعلها مؤمن لأثيب عليها، فمثل تلك الأعمال من الكفار ليس لها رصيد من الثواب الأخروي، ومن ثم فإن الآية تشبهها في حبوطها وذهابها هباء منثورًا بالرماد (وهو حسي) الذي تذروه الرياح العاصفة ـ ومن ذلك أيضًا قول خليل مطران في تشبيه الدهر بالتيار الهادر:

هو الدهر كالتيار يكتسح الورى ... بليل من الأحداث أعكر أهيما
فما أجدر القلبين فيه تلاقيا ... على شقوة أن يسلواها وينعما

ومن تشبيه الحسي بالمعنوي قول الشاعر:

وندمان سقيت الراح صرفا ... وأفق الليل مرتفع السجوف
صفت وصفت زجاجتها عليها ... كمعنى دق في ذهن لطيف

ومنه كذلك قول التنوخي في وصف طول الليل وظلامه:

وليلة كأنها طول الأمل ... ظلامها كالدهر ما فيه خلل
كأنما الإصباح فيها باطل ... أزهقه الله لحق فبطل

وجدير بالذكر في هذا الصدد أن البلاغيين قد استجادوا تشبيه المعنوي بالحسي، أما تشبيه الحسي بالمعنوي فقد نفروا منه، وعدوه من

التشبيهات الرديئة، وهو موقف يرتد إلى وظيفة التشبيه في نظرهم، وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ب- أداة التشبيه:

والأدوات التي تفيد معنى التشبيه كثيرة منها:

الكاف: والأصل فيها أن تدخل على المشبه به كما في قوله (ﷺ): **«المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضًا»**

وكما في قول خليل مطران:

وما زال ذو القلب الخليّ من الهوى ... كظمآن لا يروي له مورد ظما

وقد تكون الكلمة الواقعة بعد الكاف دالة -فحسب- على أحد عناصر المشبه به، وذلك إذا كان مركبًا من عدة عناصر، كما في قوله (جل شأنه): ﴿**وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ...**﴾ [الكهف: ٤٥].

فالكاف في الآية الكريمة قد دخلت على «الماء»، وهو عنصر من عناصر المشبه به؛ إذ ليس المراد تشبيه الدنيا بالماء، وإنما المراد تشبيه تبدل حالها من نضارة وبهجة إلى زوال وعدم - بحال النبات الذي يرويه هذا الماء فيخضر ويترعرع، ثم ما يلبث أن يتحول إلى الاصفرار والذبول فالفناء، ومثل ذلك قول الشاعر:

وأشدّ ما لقّيت من ألم الجوى ... قرب الحبيب وما إليه وصول
كالعيس في البيداء يقتلها الظما ... والماء فوق ظهورها محمول

كأن: وهي حرف كالكاف، غير أنها تختلف معها في أن الذي يليها غالبًا -هو المشبه (الواقع اسمها فهي حرف ناسخ كما نعلم)، ثم في

كـونها أبلغ من الكاف في الدلالـة على الحاق المشـبه بالمشـبه به، فـهي تستخدم فيما يرى البلاغيون حيث يقوى الشبه بين الطرفين حتى يوشكان أن يكونا شيئـا واحدًا، ويتضح ذلك في قوله (جل شـأنه) في تصوير ما كان بين سيدنا سليمان (عليه السلام) وبلقيس: ﴿قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لا يَهْتَدُونَ * فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ ... ﴾ [النمل: ٤١-٤٢]، فالعرش الذي عُرض على بلقيس كـان عرشها فعلاً، ولكنها لم تكن تعلم بذلك، ومن هنا كانت أداة التـشبيه «كأن» دالة على ما أحسته بين العرشين -حسب تصورها- من قوة الشبه والتماثل.

ومن التشبيه «بكأن» قول الصاحب بن عباد:

رقّ الزجـاج وراقـت الخـمـر ... فـتـشـابهـا فـتـشـاكل الأمـر
فكـأنما خـمـر ولا قـدح ... وكـأنمـا قـدح ولا خـمـر

بعض الأسماء: كمثل وشبه ومماثل ومحاك.. إلخ كما في قول ابن الرومي:

وأولادنا مـثل الجـوارح أيهـا ... فـقـدناه كـان الفـاجـع البين الفـقـد

ومثل ذلك قول الشاعر:

يا شـبـيـه البـدر حـسنًا ... وضـيـاءً ومـنـالاً
وشـبـيـه الغـصن لينا ... وقـوامًـا واعـتـدلا
أنـت مـثل الـورد لـونًـا ... ونـسـيـمـا ومـلالا

بعض الأفعال: وهي كل فعل مشتق من مادة تفيد معنى المشابهة: كأشبه أو يشبه، أو يحـاكي، أو يضارع، أو يماثل، أو ما إلى ذلك، كما في قول الشاعر على سبيل المثال:

وسـاقـيـة نزلت بـهـا وإلفي ... أودّعـه كـتـوديع المـروع
فـصـوت أنينـهـا يحكـي أنيني ... وفـيض دمـوعـهـا يحكـي دمـوعي

على أن الأداة ليست عنصرًا أساسيًا لابد من ذكره في التشبيه، بل إنها قد تحذف ويبقى التشبيه ماثلاً ببقاء عنصريه الأساسيين (المشبه والمشبه به)، وقد درج البلاغيون على تسمية التشبيه الذي تذكر فيه الأداة كما في الأمثلة السابقة (**التشبيه المرسل**)، وتسمية ما تحذف منه باسم (**التشبيه المؤكد**) كما في قول الشاعر:

هم البحور عطاءً حين تسألهم ... وفي اللقاء إذا تلقاهم بُهَم

ويلاحظ أن التشبيه في هذا البيت قد بقي فيه وجه الشبه (عطاء)، فإذا ما حذف الوجه والأداة وبقي طرفا التشبيه فحسب كان ما يطلق عليه البلاغيون (**التشبيه البليغ**)، مثال ذلك قول الشاعر:

ثوب الرياء يشفّ عما تحته ... فإذا التحفت به فإنك عاري

فالشاعر يشبه الرياء بالثوب الشفيف الذي لا يكاد يستر أعضاء الجسد، وهو تشبيه يجسد افتضاح هذا الخلق الذميم مهما غلا صاحبه في محاولة إخفائه.

ومن التشبيه البليغ قول المتنبي في تصويره لانتصار سيف الدولة في إحدى المعارك:

فتركتهم خلل البيوت كأنما ... غضبت رؤسهمُ على الأجسام
أحجار ناس فوق أرض من دم ... ونجوم بيْض في سماء قتام

فقد استطاع المتنبي عن طريق التشبيهات البليغة في البيت الثاني أن يصور شراسة تلك المعركة التي دان فيها النصر لسيف الدولة؛ فسنابك الخيل قد أثارت من الغبار الكثير ما يغطي جوانب الميدان وكأنه (سماء) تلمع في أثنائها الخوذ فوق رءوس الجنود وكأنها (نجوم)، وقد تناثرت جثث القتلى من الأعداء فأصبحت في كثرتها وجمود هيئاتها تشبه

(الحجـارة)، وسالت دماؤهم الغـزيرة وتجمدت في سـاحة المعركـة حتىٰ صارت الأرض كأنها (دم).

ويلاحظ أن التشبـيه البليغ في المثالين السابـقين قد ورد علىٰ صورة خاصة -وهي ورود المشبه به مضافًا إلىٰ المشبه، وقد يرد علىٰ صور أخرىٰ غير تلـك: منها أن يكون المشبه به خـبرًا عن المشبه أو حـالا، كقول أبي الحسن التهامي:

فـالعـيش نوم والمنيــة يقظة والمرء بـينمــا خـــيــال ســاري

وكقول الآخر:

سـفـرن بدورًا وانـتـقبن أهلة ومـسـن غـصـونا والتـفـتن جـآذرا

وسبب تسمية التشبيـه البليغ بذلك أن حذف الأداة والوجه فيه يفيد المبالغة في التشبيـه، وإيهام الاتحاد بين الطرفين، وأن المشبه صار هو ذات المشـبه به، لأن ذكـر الأداة -في نظر البـلاغيين- يفـيد ضـعف المشبـه وقصوره عن الـلحاق بالمشبه به، كـما أن ذكر الوجه يفـيد تقييد الـتشابه وحصره في جهة واحدة.

جـ- وجه الشبه:

العنصر الأخـير من عناصر التـشبيه هو وجـه الشبه، والمقـصود به الصـفة أو المعنىٰ المشـتـرك بين الطرفين ، والذي يتـعلق به القصـد عند التشبيه، والوجه بذلك عنصر جـوهري في كل صورة تشبيهية، ولا نعني بذلك أنه لابد من ذكر اللفظ الدال عليـه، وإنما نعني أنه لا بد من مثوله وتعلق القصـد به سواء ذكر أو حذف، فالتـشبيه لا يؤدي وظيـفته بل لا يتصور أصلا دون أن يكون ثمت وجـه للشبه؛ إذ هو «المعنىٰ الجامع» بين الطرفين، والعلاقة التي لا تقوم المقارنة بينهما إلا علىٰ أساسها، ومن هنا

عيب قول القائل:

كـــأنـنا والماء مـن حـــولـنا ... قـــوم جلوس حـــولهـم مـــاء

لأن التشبيـه فيه يفتقد الوجه الذي يبرره، ويؤدي وظيـفته الفنية من خلاله، فـهو أشبه بالهـراء، أو اللغو الذي لا طائل تحته، وهذا مـا يعنيه قول القائل متندرا بمثل هذا البيت:

أقـام يُعـمل أيامًـا قـريحـتـه ... وشـبـه المـاء بعـد الجـهـد بالماء

والحديث عن وجه الشبه متشعب مستفيض في تراثنا البلاغي، وقد كان وراء تشعبه واستفاضته -دون شك- ولع البلاغيين بالتقسيم والحصر، والشـغف يتتبع جزئيـات الظاهرة، ورصـد أحوالهـا، ومحـاولة وضع مصطلح خاص بكل منهـا، وما إلى ذلك من تفصيلات لا نحس بقـيمة استـقصائها، وسنقـتصر -من ثم- على الوقـوف إزاء بعض المصطلحات التي ترددت في ثنايا هذا الحديث وتلك المصطلحات هي:

التشبيه المجمل -التشبيه المفصل- التشبيه المتعدد- التشبيه التمثيلي:

التشبيه المجمل:

وهو ما لم يذكـر فيه اللفظ الدال على وجـه الشبه، كمـا في قوله (عـز وجل): ﴿**أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلاَّ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلاً**﴾ [الفرقان: ٤٤]، فالآية تشبـه الكفار في ضلالهم وغفلة قلوبهم، وعدم استـغلال حـواسهم وتوظيف إداركـاتهم في الاهتداء إلى النهج الحق -بالأنعـام، ووجه الشـبه غـير المصـرح به هو الغفلـة وعدم التعقل، والتذييل الذي ذيّلت به الآية الكريمة يفـيد أن هذا الوجه هو أكثر تمكنًا في المشبـه منه في المشبه به؛ فالأنعـام تُقبل بفطرتها على ما ينفـعها

وتتجنب ما يضرها، أما هؤلاء فإن عدم استجابتهم لمنهج الإيمان يدل على فساد فطرتهم في التمييز بين الطاعة التي تثمر الثواب ، والمعصية التي لا نتيجة لها سوى الندم والخزي والعقاب.

ومن التشبيه المجمل قول الشاعر في هجاء الحجاج:

أسد عليّ وفي الحروب نعامة فتخاء تنفر من صفير الصافر

وقول الشاعر:

حسدوا الفتى إذ لم ينالوا سعيه فالقوم أعداء له وخصوم
كضرائر الحسناء قلن لوجهها حسدًا وبغيًا إنه لدميم

وقول الآخر

أنما الدنيا كبيت نسجه من عنكبوت

التشبيه المفصل:

وهو ما ذكر فيه اللفظ الدال على وجه الشبه، مثال ذلك قول أبي تمام:

كالخوط في القد والغزالة في البهجة وابن الغزال في غيده

(الخوط: الغصن الناعم. والغيد: ميل العنق ولين الأعطاف).

وقول الشاعر:

وجيش كمثل الليل هولا وهيبة وإن زانه ما فيه من أنجم زهر

وجدير بالذكر أن بعض البلاغيين قد حصر التشبيه المفصل فيما ذكر فيه وجه الشبه مجروراً بفي أو منصوبًا على التمييز، كما في المثالين السابقين، أما إذا ذكر الوجه ولم يكن في أحد هذين الموقعين من الإعراب كما في قولنا -على سبيل المثال: «هو كحاتم يكرم كل وافد

عليه» وكما في قول شوقي في مخاطبة النخل:

جناكن كالكرم شتى المذا ... ق وكالشهد في كل لون يُحب

فإنه يعد -في نظر هؤلاء البلاغيين- من التشبيه المجمل، والواقع أن هذا التحديد -فيما نرى- لا مبرر له؛ فهو لون من تلك التفريعات والتشقيقات التعسفية التي حفل بها هذا المبحث، فأذبلت عوده وجففت كثيرًا من روائه، ذلك أنه إذا كان التشبيه المفصل هو ما يذكر فيه وجه الشله، فما وجه تقييد هذا الذكر ببعض المواقع النحوية؟!

التشبيه المتعدد:

وهو التشبيه الذي يذكر فيه أكثر من وجه شبه بين طرفيه كما في قول ابن الرومي:

يا شبيه البدر في الحسن وفي بعد المنال

جد فقد تنفجر الصخرة بالماء الزلال

وكما في قوله في المدح:

كالسيف في القد والصرامة والروعة لكن حليه أدبه

كالغيث في الجود والتبرع والإطباق لكن صوته ذهبه

كالبدر في الحسن والفخامة والرفعة لكن ضوءه حسبه

ومما هو جدير بالملاحظة في هذا الصدد هو أن التشبيه الذي تتعدد وجوه الشبه بين طرفيه على هذا النحو- هو تشبيه مفرد لا مركب؛ وذلك لأن تلك الوجوه- مهما تعددت وكثرت- يستقل كل منها عن الآخر، فليس بينها اتصال وترابط بحيث تتآزر -معًا- في تشكيل هيئة تركيبية (كما سنرى عند حديثنا عن التشبيه التمثيلي)، فإذا نظرنا إلى البيت الأخير من الأبيات السابقة على سبيل المثال نجد أن كلا من الحسن

والفخامة والرفعة هو وجه شبه (مستقل) بين الممدوح والبدر، أي أن الشاعر لم يرد أن يؤلف منها صورة تركيبية واحدة لا يستطاع الفصل بين عناصرها، بل إننا لا نتجاوز ما أراده الشاعر إذا قلنا:

هو كالبدر في الحسن ـ هو كالبدر في الفخامة ...

ومغزى ذلك أننا إزاء تشبيهات مفردة لا إزاء تشبيه مركب.

ومن التشبيهات المفردة -لا المركبة- كذلك تلك التي تتعدد فيها صور المشبه به إزاء مشبه واحد، كما في قول الشاعر:

بدت قمراً ومالت خوط بان وفاحت عنبراً ورنت غزالا

ففي البيت أربعة تشبيهات مفردة، لأنها جميعًا تدور حول محور واحد هو تلك الفتاة التي أحبها الشاعر، وكل منها قد ورد لتجسيد صفة خاصة من صفات تلك المحبوبة، وهي صفات لا ترتبط أي منها -في البيت- بما سواها، أي أن تلك التشبيهات إنما هي صور متعددة قصد منها -فحسب- أن تتجاور، لا أن تتآزر وتتآلف في تشكيل كل واحد، أو صورة تركيبية واحدة.

ومن ذلك أيضًا قول أبي القاسم الشابي في قصيدته «أيتها الحالمة بين العواصف»:

ودعيهم يحيون في ظلمة الإثم وعيشي في طهرك المحمود
كالملاك البريء، كالوردة البيضاء كالموج في الخضم البعيد
كأغاني الطيور، كالشفق الساحر كالكوكب البعيد السعيد
كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد

فالأبيات الثلاثة الأخيرة لا تتضمن تشبيهًا واحدًا مركبًا، بل تشبيهات مفردة تتوالى دون أن يتوقف أي منها على الآخر، إذ ليس بينها ترابط وتماسك.

* * *

التشبيه التمثيلي:

على الرغم من تقارب المادة المعجمية بين لفظتي (التشبيه -التمثيل) فإن معظم البلاغيين قد فرقوا بين تشبيه تمثيلي وآخر غير تمثيلي، وقد قامت تلك التفرقة على أساس أن التشبيه في نظرهم أعم من التمثيل، وهذا ما تعنيه تلك المقولة السائدة في تراثنا البلاغي «**كل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا**».

فما هو الشبه التمثيلي؟ وما هي الحدود المائزة بينه وبين التشبيه المجرد من التمثيل في نظر البلاغيين؟

إن الإجابة عن ذلك تقتضينا الوقوف وقفة متأنية مع عبد القاهر الجرجاني؛ لأنه كان أكثر هؤلاء البلاغيين تعرضًا للتشبيه التمثيلي، وإشادة بالقيمة الفنية لصوره، ولأن فهم البلاغيين -بعد عبد القاهر- للتمثيل قد كان إما تأثرًا به وسيرًا على نهجه وبناء على ما أرساه من أسس، أو مخالفة له على غير أساس من الذوق السليم، والنظرة الصائبة كما سنرى.

فعبد القاهر يرى أن التشبيه على ضربين.

١- ظاهر لا يحتاج إلى تأول

٢- خفي لا يتحصل التشبيه فيه إلا بالتأول.

فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون، كتشبيه الخد بالورد والشعر بالليل والوجه بالنهار... وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس، نحو تشبيهك صوت بعض الأشياء بصوت غيره، كتشبيه أطيط الرحل بأصوات الفواريج كما قيل:

كأن أصوات من إيغالهن بنا ... أواخرِ الميس أنقاض الفراريج

وكتشبيهه بعض الفواكه الحلوة بالعسل والسكر، وتشبيه اللين الناعم بالخز . . . وهكذا التشبيه من جهة الغريزة والطباع، كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة، وبالذئب في المكر، والأخلاق كلها تدخل في الغريزة، نحو السخاء والكرم واللؤم . . .

فالشبه في هذا كله بيّن لا يجري فيه التأول، ولا يفتقر إليه في تحصيله، وأي تأول يجري في مشابهة الخد للورد في الحمرة، وأنت تراها هنا كما تراها هناك؟! وكذلك تعلم الشجاعة في الأسد كما تعلمها في الرجل . .

ومثال الثاني: وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأول كقولك هذه حجة كالشمس، قد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها كما شبهت فيما مضى الشيء بالشيء من جهة ما أردت من لون أو صورة أو غيرهما، إلا أنك تعلم أن هذا التشبيه لا يتم لك إلا بتأول ، وذلك أن تقول: حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام ألا يكون دونها حجاب ونحوه مما يحول بين العين وبين رؤيتها . . . ثم تقول: الشبهة نظير الحجاب فيما يُدرك بالعقول. لأنها تمنع القلب رؤية ما هي شبهة فيه كما يمنع الحجاب العين أن ترى من هو من ورائه، ولذلك توصف الشبهة بأنها اعترضت دون الذي يروم إدراكه، ويصرف فكره للوصول إليه من صحة حكم أو فساده، فإذا ارتفعت الشبهة، وحصل العلم بمعنى الكلام الذي هو الحجة على صحة ما ادعى من الحكم قيل هذا ظاهر كالشمس، أي ليس هاهنا مانع عن العلم به . . فقد احتجت في تحصيل الشبه الذي أثبته بين الحجة والشمس إلى مثل هذا التأول كما ترى»[1].

(١) «أسرار البلاغة» ج(١) ص(١٩٠) وما بعدها.

فعبد القاهر في هذا النص يفرق بين هذين الضربين من التشبيه عن طريق التفرقة بين طبيعة الدلالة في كل منهما:

فدلالة أمثلة الضرب الأول على التشبيه هي دلالة صريحة ظاهرة وظهورها يرجع إلى أحد أمرين:

-كون وجه الشبه المراد من التشبيه مما يدرك بالحس في كلا الطرفين.

- كون هذا الوجه معنى من المعاني القريبة التي يرجع قربها إلى كونها من الغرائز والطباع من جهة، وإلى كثرة استخدام الكلمة فيها- في العرف اللغوي- من جهة أخرى.

من هذه الزاوية لا يحتاج المتلقي في إدراك تلك التشبيهات الظاهرة إلى تأول (أي تأمل ومعاودة نظر)، فتمثل الدلالة في تشبيه الخد بالورد أو الشيء المستدير بالكرة، أو الرجل بالأسد، أو ما إلى ذلك ـ إنما هو أمر ميسور يتحقق للمتلقي بمجرد النظر في تلك التشبيهات، ومن هنا كانت تسمية عبد القاهر لهذا الضرب من التشبيه بالحقيقي تارة، وبالظاهر تارة ثانية، وبالصريح تارة ثالثة، فكلها مصطلحات تدل على أن تحصيل الدلالة في نماذج هذا الضرب هو أمر تلقائي يسير، أو «ببديهة السماع» على حد تعبير عبد القاهر في موطن آخر.

أما الدلالة في الضرب الثاني من التشبيه (وهو التشبيه التمثيلي في نظره) فليست دلالة ظاهرة؛ لأن ميدانه ليس هو المشابهات الواضحة التي يقرب مأخذها ويسهل الوقوع عليها، بل المشابهات الخفية التي يختص بإدراكها الشاعر أو الأديب بما له من حس مرهف، ونظرة ثاقبة، يواتيانه في استكناه أغوار الأشياء من حوله، واكتشاف العلاقات الحميمة بينها،

وبناء على ذلك فإن إدراك التشابه في نماذج هذا الضرب لا يتوقف على مجرد المعرفة بالدلالات الظاهرة للألفاظ، بل هو يحتاج إلى تأمل وتفكير ومعاودة نظر كي يستطيع إدراك تلك المرامي والدلالات البعيدة، فتشبيه الحجة بالشمس في الظهور هو «تشبيه تمثيلي» في نظر عبد القاهر لحاجته إلى مثل هذا التأمل؛ وذلك لأن الظهور ليس صفة حسية في كلا الطرفين كالحمرة في كل من الخد والورد مثلاً، كما أنه ليس أحد المعاني الطبيعية أو الغريزية التي لازمت المشبه به في عرف الاستعمال، ومن ثم فإن إدراك الدلالة في هذا التشبيه لا يتم إلا بعد إنعام نظر أو «تأول» يتضح به أن التشبيه قد بني على أساس: أن الشبهة التي تمنع ظهور الحجة في مجال مدركات العقل هي كالحجاب الذي يمنع ظهور الأشياء في مجال مدركات الحس.

وإذا كان التأول هو قوام الصورة التمثيلية لدى عبد القاهر فمن الطبيعي أن تتفاوت نماذجها في مراتب الفنية في نظره بتفاوت حظها من هذا التأول، وهذا ما يلفتنا إليه عبد القاهر حيث يقرر أن من تلك النماذج ما يقرب مأخذه، ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادة طوعًا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء ... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة، ولطف فكرة»[1].

فهذا التدرج التصاعدي لمراتب التمثيل يدل على أن القيمة الفنية لصورة لا تبلغ ذروتها في نظر عبد القاهر إلا إذا دق مسلك المشابهة بين

(١) السابق نفسه.

الطرفين، وقويت حاجتها إلى الرويّة والنظر، بحيث لا يستطيع إدراكها إلا من أوتي طاقات وقدرات عقلية خاصة تسعفه في التأمل ، وتعينه على الإدراك، ولعله من أجل ذلك كانت تسمية التشبيه التمثيلي لدى عبد القاهر في أكثر من موطن من «أسرار البلاغة» بالتشبيه العقلي تمييزًا له عن التشبيه غير التمثيلي الذي يسهل إدراكه لارتباط التشابه فيه بمدراك الحس.

من هذا المنطلق كان إعجاب عبد القاهر بما يمكن أن نسميه «الصورة التمثيلية المركبة»، تلك التي لا تكون المقارنة فيها بين طرفين مفردين بل بين طرفين تتسع دائرة كل منها وتكثر عناصره، وتتعدد متعلقاته بحيث لا يستطاع إدراك التشابه بينهما إلا عن طريق النظرة المتأنية المستقصية التي تستوعب تلك العناصر أو المتعلقات ، وتدرك ما بينها جميعًا من ترابط وتماسك في نسيج الصورة، ومن بين الصور التي أوردها عبد القاهر وأشاد بفنيتها في هذا الصدد قوله (عز وجل): ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا** . . . ﴾ [الجمعة: ٥].

فهذه الآية الكريمة تشبه اليهود الذين نزلت عليهم «التوراة»، فعلموا ما بها من شرائع وأحكام ، ثم لم ينفذوها أو يعملوا بمقتضاها ـ بالحمار الذي يحمل فوق ظهره أثقالاً من الكتب والأسفار النافعة، فهو لا يفيد منها سوى التعب والمشقة في حملها.

ووجه الشبه في تلك الصورة القرآنية هو التعب والشقاء في أمر ذي فائدة مع الحرمان منها، وهذا الوجه لا يستطاع تحصيله دون النظرة المتأملة في كل عناصر الصورة، وقد شرح عبد القاهر ما بين تلك العناصر من ترابط فقال:

«إن الشبه منتزع من أحوال الحمار ، وهو أن يحمل الأسفار التي

هي أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول، ثم لا يحس بما فيها ولا يشعر بمضمونها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء، ولا من الدلالة عليه بسبيل، فليس له مما يحمل حظ سوىٰ أنه يثقل عليه، ويكد جنبيه، فهو كما ترىٰ مقتضىٰ أمور مجموعة، ونتيجة لأشياء قرن بعضها إلىٰ بعض، بيان ذلك أنه احتيج إلىٰ أن يراعىٰ من الحمار فعل مخصوص وهو الحمل، وأن يكون المحمول شيئًا مخصوصًا وهو الأسفار التي فيها أمارات تدل علىٰ العلوم، وأن يثلّث ذلك بجهل الحمار ما فيها حتىٰ يحصل الشبه المقصود، ثم إنه لا يحصل من كل واحد من هذه الأمور علىٰ الانفراد، ولا يتصور أن يقال إنه تشبيه بعد تشبيه من غير أن يقف الأول علىٰ الثاني، ويدخل الثاني في الأول، لأن الشبه لا يتعلق بالحمل حتىٰ يكون من الحمار، ثم لا يتعلق أيضًا بحمل الحمار حتىٰ يكون المحمول الأسفار، ثم لا يتعلق بهذا كله حتىٰ يقترن به جهل الحمار بالأسفار المحمولة علىٰ ظهره، فما لم تجعله كالخيط الممدود . . . لم يتم المقصود ولم تحصل النتيجة المطلوبة»[1].

ومن الأمثلة التي يوردها عبد القاهر للتمثيل المركب كذلك قوله (جل شأنه): ﴿**إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ. . . .**﴾ [يونس: ٢٤].

فالآية الكريمة تشبه حال الدنيا في سرعة زوالها بحال النبات الذي يرويه الماء فيترعرع، ويزين الأرض ويكسوها بخضرته، ثم ما يلبث أن

(١) السابق ص(٢١٠-٢١١).

يئول إلى الاصفرار والذبول، حتى يتحول إلى هشيم وحطام، ووجه الشبه هو «**الإقبال فالزوال السريع**»، وهذا الشبه لا يتمثل إلا عن طريق الإحاطة بكل العناصر التي هي بمثابة خيوط أصيلة في نسيج الصورة، وهذا ما يؤكده عبد القاهر حيث يقول: «. . . إن الشبه منتزع من مجموعها من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر، حتى إنك لو حذفت جملة واحدة منها من أي موضع كان أخلّ ذلك بالمغزي من التشبيه»[1].

وإذا كان وجه الشبه في الصورة التمثيلية المركبة إنما ينتزع من كل عناصرها فقد راح عبد القاهر يحذر من النظرة الجزئية في تلك العناصر، ومحاربة رصد التشابه بين كل عنصر في المشبه وما يقابله أو يناظره في المشبه به، وذلك لأن التشبيهات الجزئية التي قد تصل إليها تلك النظرة ليست مقصودة لذاتها، وإنما المقصود هو أن تكون كلها لبنات متآزرة في البناء الكلي للصورة، لننظر في قول كثيّر عزة:

وإني وتهيامي بعزة بعدما — تخليت عما بيننا وتخلت
لكالمرتجي ظل الغمامة كلما — تبوأ منها للمقيل اضمحلّتِ
كأني وإياها سحابة ممحل — رجاها فلما جاوزته استهلتِ
كما أبرقت قومًا عطاشا غمامة — فلما رأوها أقشعت وتجلتِ

فكثيّر في تلك الأبيات الأربعة يصور مشاعره بعد فراق مَحبوبته (عزة)، فهو من هذا الفراق في بيداء ممحلة لافحة، تتوزعه فيها مشاعر الأمل واليأس، فما إن يشرق الأمل بين جوانحه فتهفو نفسه، ويزداد تعلق قلبه بحلم الوصال، حتى يتكشف له زيف هذا الأمل، فيعود أدراجه كاسف البال، آسف النفس يمضغ اليأس، ويعالج حسرات الندم،

(١) السابق ص(٢١٩).

والشاعر يصور تلك الأحاسيس في صور ثلاث:

إحداها في البيتين الأولين، **والثانية في** البيت الثالث، **والثالثة في** البيت الأخير، وكل صورة من تلك الصور هي «تمثيل مركب» أي أن الوقوف عليها يتطلب نظرة شمولية لا تتوقف عند رصد التشابه الجزئي بين بعض عناصرها في كل من المشبه والمشبه به، كأن نظن مثلاً أن الشاعر يشبه تعلقه بمجبوبته بالعطشان المرتجي ظل الغمامة (في الصورة الأولى)، أو بالمجبوب الذي يتوقع المطر من سحابة رآها مقبلة (في الصورة الثانية)، أو بقوم عطاش أشرق في نفوسهم الأمل حين رأوا غمامًا (في الصورة الثالثة) ـ أجل إن هذه كلها تشبيهات ، ولكنها تشبيهات جزئية، ليس أي منها مرادا لذاته أو -بعبارة أدق- مرادًا وحده في صورته، هذا ما يؤكده عبد القاهر حيث يعرض البيت الأخير من تلك الأبيات ثم يعلق عليه قائلا:

«قد يمكن أن يقال: إن قولك «أبرقت قومًا عطاشًا غمامة» تشبيه مستقل بنفسه لا حاجة به إلى ما بعده من تمام البيت في إفادة المقصود الذي هو ظهور أمر مطمع لمن هو شديد الحاجة، إلا أنه وإن كان كذلك فإن حقنا أن ننظر في مغزي المتكلم في تشبيهه، ونحن نعلم أن المغزي أن يصل ابتداء مُطمعًا بانتهاء موئس، وذلك يقتضي وقوف الجملة الأولى على ما بعدها من تمام البيت»[1].

وجلي أن التمثيل المركب في نظر عبد القاهر يختلف عما أسميناه من قبل «التشبيه المتعدد»، وهذا ما ساق لتأكيده كثير من الأمثلة، منها

---

(١) السابق (٢٢٠).

على سبيل المثال قول امريء القيس:

كـأن قلوب الطيـر رطبا ويابسـا لدىٰ وكرها العناب والحـشف البالي

فامرؤ القـيس يصف «عقابا» بأنها كـثيرة الصيـد للطيور، وأن أمام وكـرها العديـد من قلوب الضـحايا، من تلك الـقلوب الرطب الذي ينزّ بالدم لحداثة صيده، فهو يشـبه في حمرة لونه (العناب)، واليابس الجاف الذي تقادم العهد به، فحال لونه وتغير، وأصبح شبيها (بالحشف البالي).

والبيت ليس من التمثيل المركب؛ لأنه لا ارتباط بين التشبيهين فيه، بل إن كلا منهـما مسـتقل عن الآخر؛ إذ إنك كمـا يقول عبـد القاهر لو فرقت بين التشبيهين فقلت:

كأن الـرطب من القلوب عناب، وكأن اليـابس منها حـشف بال لما أخللت بما قصده امرؤ القيس.

أما ما كـان مثل الصور التي رأيناها في أبيـات (كثيرّ عـزة) فإنها لا تقبل مثل هذا التفتيـت أو التجزئة بين عناصرها، لما بين تلك العناصر من تلاحم، الأمو الذي يؤدي معه التناول الجـزئي لها إلىٰ عدم الوصول إلىٰ الغرض الذي أراده الشاعر.

ومن التمثيل المركب كذلك الصورة في قول الشاعر:

وأشـد ما لقّيت من ألم الجـوىٰ قـرب الحـبيب ومـا إليـه وصـول
كالعيس في البيـداء يقتلها الظما والماء فـوق ظهـورها مـحـمـول

ومنه كذلك قول أحمد شوقي في مدح الرسول (ﷺ):

فـأنت غـمـام والزمـان خـمـيلة وأنـت سـنان والـزمـان قـنـاه

فظاهر بيت شوقي قد يوحي بأنه يتضمن أربعة تشبيهات يستقل كل

منها عن الآخـر، ولكننا بالتأمل نـنتهي إلىٰ أن كل شطر منه لا يتـضمن سوىٰ صورة تمثيلية مركبة[1].

يبد أننا ينبغي أن نكون علىٰ وعي من أن الصورة المركبة ليست علىٰ إطلاقها تمثـيلاً في نظر عبد القاهر، وذلك أننا إذا استـحضرنا في أذهاننا مدلول مصطلح «التأول» لديه وتفـرقته السابقة بين التشبيه التـمثيلي وغير التمثـيلي، انتهينا إلىٰ أن الصـورة المركبة قد تكون من التـشبيه، كـما قد تكون من التـمثيل ، ولكـي يتضح لنا وجـه الفرق بين الصورتـين نسوق بعض النماذج التي أوردها عبد القاهر في هذا الصدد:

يقول أبو طالب الرقي:

وكـأن أجـرام النجـوم لوامـعًـا ... درر نشـــــرن علـىٰ بســــاط أزرق

ويقول قيس بن الخطيم:

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأىٰ ... كـعنقـود مـلاّحـيـة حين نوّرا

ويقول ابن المعتز:

قـد انقـضت دولة الصيام وقـد ... بشّـــر سـقـم الهـلال بـالعـيـد
يتلـو الثـريا كـفـاغـر شـره ... يفـــتح فـــاه لأكـل عنقـــود

ويقول البحتري:

دان علىٰ أيدي العـفـاة وشـاسع ... عن كـل ند فـي الندىٰ وضـــريب
كالبـدر أفرط في العـلو وضوءه ... للعـصـبـة السـارين جـد قـريب

فالنماذج الأربعـة السابقة يتضـمن كل منها صورة مركبـة، غير أن الثلاثة الأولىٰ منهـا هي من التشبيه لا مـن التمثيل في نظر عـبد القاهر،

(١) ينظر «التعبير البياني» د. شفيع السيد ص (٣٨).

وبتأمل وجـه الشبه في تلك الصـور ندرك السبب في ذلك، ذلك أن هذا الوجه في ثلاثتهـا يتحقق حسيًا في كـلا الطرفين، ففي البيت الأول على سبيل المثال: هو ظهور أجرام مستديـرة لامعة منفرقة على مساحة زرقاء، ولا شك أن هذا الوجه مما يمكن معاينته وإدراكه بالحس في كلا الطرفين.

أما الصورة الأخيرة فهي من التمثيل في نظر عبد القاهر؛ وذلك لأن وجه الشبه فيها لا يدرك بالحس إلا في المشبه به فحسب، فالبحتري يشبه ممدوحه في قـربه من المحتاجين وطالبي العطاء، وبعـد مكانته في الوقت نفسه وسموها عن أن يدانيه فـيها أحد ـ بالبدر الذي ينير للناس الطريق، فيقترب بضوئه منهم مع علوه وارتفاعه الشاهق، ووجه الشبه هو «**الجمع بين صفتي القـرب والبعد**»، وهما صفتان يمكن معـاينتهما وإدراك أثرهما إدراكًا بصـريًا في المشبـه به (القمـر وضوئه)، أما المشـبه (الممـدوح) فإن القرب والبعد بالنسـبة له وصفان معنويان، لا يمكن إدراكهـما فيه إلا عن طريق التمثل أو التخيل.

إن مؤدي هذا الفارق هو أن أننا نعاين وجه الشبه في التشبيه مرتين، أما في التمثيل فإننا نعاينه مرة واحدة، أي في المشبه به (الحسي) فحسب، وتلك المعاينة هي شرط أساسي لتمثلـه وتخيله في المشبه (المعنوي)، كما أن وجود الشخص أمام المرآة هو شرط ضـروري لمثول صورته فيها ـ هذا ما يـصوره لنا عـبد القـاهر إذ يقول: «إنك بالتـمثـيل في حكم من يرى صورة واحدة، إلا أنه يراها تارة في المـرآة، وتارة على ظاهر الأمر، وأما في التشـبيه الصـريح فإنك ترى صورتـين على الحقيـقة... وإنما يزيدك التشبـيه صورة ثانية مثـل هذه التي معك، ويجتلبها لكـن من مكان بعيد

حتى تراهما معًا وتجدهما جميعًا ، وأما في الأولى (أي التمثيل) فإنك لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من الصفة وجنسه وحقيقته، ولا يحضرك تمثيل أوصاف الأصل على التعيين والتحقيق، وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك، فإنه يعطيك من الممدوح بدرًا ثانيًا، فصار وزان أن المرآة تخيل إليك أن فيها شخصًا ثانيًا صورته صورة ما هي مقابلة له، ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله، فلا تجد إلى وجوده سبيلاً، ولا تستطيع له تحصيلاً»[1].

ونستطيع بناء على ما تقدم من نصوص أن نقرر أن التشبيه التمثيلي في نظر عبد القاهر الجرجاني هو **ما كان وجه الشبه فيه عقليًا (أي غير متحقق حسيًا في المشبه) سواء أكان مفردًا أم مركبًا.**

أما التمثيل في نظر السكاكي: فهو أضيق دائرة منه لدى عبد القاهر، فهو عنده ما كان وجه الشبه فيه عقليًا، وكان منتزعًا من عدة أمور (أي مركبًا)، ومن الأمثلة التي يوردها السكاكي للتمثيل قوله (عز وجل): **﴿ مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ ﴾** [البقرة: ١٧] .

ومنها قول الشاعر:

اصبر على مضض الحسو ... د فإن صبرك قاتله
فالنار تأكل نفسها ... إن لم تجد ما تأكله

وقول آخر:

وإن من أدبته في الصبا ... كالعود يُسقى الماء في غرسه
حتى تراه مونقًا ناضرا ... بعد الذي أبصرت من يبسه

(١) السابق ج(٢) ص(٩٨-٩٩). والمقصود بالفرع والأصل في النص المشبه والمشبه به.

فتلك الأمثلة الثلاثة ينطبق عليها ما شرطه السكاكي للتمثيل من كون وجه الشبه عقليًا منتزعًا من عدة أمور، ففي الآية الكريمة مثلاً تشبيه للمنافقين الذي تصور لهم عقولهم الضالة أن ما هم عليه من نفاق سوف يجدي عليهم نفعًا، غافلين عما ينتظرهم من خسران مبين وعاقبة وخيمة -برجل أو قد نارًا مؤملاً أن يستضيء بها، فما كادت تلك النار أن تشتعل حتى أطفئت، وبقي يعاني قسوة الظلام، فوجه الشبه هو «**الطمع في حصول مطلوب، ثم الفشل الذريع لوَهْي الأسباب**». وجلى أنه منتزع من عدة عناصر في الصورة القرآنية، وأنه -كذلك- أمر عقلي، لأن الطمع أو الفشل لدى المنافق (المشبه) لا يتحقق أو يدرك عنده بإحدى الحواس.

ولعلنا نلاحظ أن التمثيل في نظر السكاكي يقتصر على نوع واحد من نوعي التمثيل لدى عبد القاهر، وهو «التمثيل المركب».

وهو بذلك يكون قد قصر التمثيل على النوع الذي أعجب به عبد القاهر، وبالغ في الإشادة بصوره، ومقتضى ذلك أن السكاكي لم يَحِدْ -كثيراً- عن الخط الذي سار عليه سلفه في فهم التمثيل وفي التفرقة بينه وبين التشبيه..

أما التمثيل لدى البلاغيين المتأخرين بعد السكاكي ، فهو ما كان وجه الشبه فيه منتزعًا من عدة أمور سواء أكان حسيًا أم عقليًا، ومعنى ذلك أن التمثيل في نظرهم يشمل «التشبيه المركب» الذي أخرجه عبد القاهر من دائرته، فقول بشار على سبيل المثال:

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوي كواكبه

وقول ابن المعتز:

كأن عيون النرجس الغضّ حولنا مداهن درّ حشوهن عقيق

وكذا قوله:

وأرىٰ الثريا في السماء كأنها   قدم تبدّت من ثياب حداد

كلها من التشبيه التمثيلي في نظر هؤلاء البلاغيين، وهي -كما أسلفنا- من التشبيه غير التمثيلي في نظر عبد القاهر؛ وذلك لأن وجه الشبه في تلك الأبيات مما لا يحتاج إدراكه فيها إلىٰ «تأول»، فوجه الشبه في البيت الأول -مثلا- هو وجود مساحة مظلمة تتحرك فيها أجرام لامعة في اتجاهات مختلفة، وهو ما نستطيع إدراكه إدراكًا بصريًا في كل من المشبه (حركة السيوف اللامعة في الغبار الكثيف) والمشبه به (تساقط النجوم في الليل المظلم).

والواقع أن عبد القاهر الجرجاني كان أصح نظرًا وأصدق حسًا من هؤلاء؛ ذلك لأن التمثيل في نظره- كما هو في نظرهم - هو بمثابة «الذروة الفنبي» التي يبلغها التشبيه، والتشبيه المركب مهما بلغت درجة تركيبه لا يعدو أن يكون رصدًا للأشياء في ظاهرها الحسي، فهو لا يحتل في درجات الفنية ما يحتله التمثيل، ذلك الذي يصور المعاني المجردة أو الأحاسيس الخفية بصور مادية تجلو غامضها وتجسدها للعيان.

* * *

بقي أن نشير إلى أن هناك لونًا من التشبيه لاتذكر فيه -صراحة- تلك العناصر في صورة من الصور التي عرضناها، ولكنه يفهم من سياق الكلام، وهذا اللون هو ما يسمى «**التشبيه الضمني**» وفي هذا اللون يكون المشبه به بمثابة حجة أو دليل يساق لتأكيد صحة المعنى السابق (القائم مقام المشبه) فمن ذلك قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طُويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

فالبيت الثاني هو بمثابة دليل بسوقه الشاعر لتأكيد المعنى الذي يقرره في البيت الأول، فكما أن الرائحة الذكية تظل مستكنة في العود ما لم تشتعل فيه النار التي تذيع عبقها وتنشر شذاها -فإن المآثر والفضائل تظل مستورة خفية عن الناس حتى يهيء الله لها حسودًا يحاول الغض منها والنيل من أصحابها، فتذيع وتشتهر على لسانه -رغما عنه- بين الناس، ففي البيت- إذن- تشبيه (ضمني) لانتشار الفضائل على لسان الحسود- بانتشار رائحة العود بالنار، ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدهم وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر

فأبو فراس يلوم قومه على موقفهم المتخاذل منه، وتفريطهم في تخليصه من الأسر، مشيرًا إلى أنهم لا بد ذاكروه حينما تنزل بهم الملمات وتشتد عليهم الخطوب، وذلك لشجاعته ومكانته العظيمة بينهم، فهو في حاجتهم إليه كالبدر يتذكره المدلجون في الظلام، ففي البيت تشبيه ضمني لحاجة قوم الشاعر إليه عند الشدائد، بالحاجة إلى البدر في الليلة المظلمة.

ثالثا: وظيفة التشبيه:

ليس من غايتنا في هذا المبحث أن نتابع البلاغيين متابعة تفصيلية في حديثهم المسهب عن أغراض التشبيه ووظائفه، وإنما سنكتفي بالوقوف إزاء وظيفتين أساسيتين أكثروا من الإشارة إليهما، والإشادة بما يحقق أيا منهما من صور التشبيه -هاتان الوظيفتان هما:

أ- التوضيح.

ب- دقة الوصف أو المحاكاة.

أ- التوضيح:

يُروى أن السبب في تأليف أبي عبيدة لكتابه «**مجاز القرآن**» هو أن سائلا سأله عن قوله (سبحانه وتعالى) في شجرة الزقوم: ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾ [الصافات: ٦٥] كيف يشبه الله (عز وجل) هذه الشجرة برءوس الشياطين على سبيل التخويف والوعيد، وقد جرت العادة أن يتحقق التخويف بما هو مألوف للناس، والعرب لم يروا الشياطين حتى يخيفهم تشبيه طلع شجرة الزقوم برءوسها؟

وكانت إجابة أبي عبيدة: إن الله (سبحانه وتعالى) إنما خاطب العرب على قدر كلامهم، فامرؤ القيس يقول في توعد خصمه:

أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

والعرب لم يروا الغول قط،ولكن لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به -ومنذ ذلك الحين عزم أبو عبيدة على تأليف كتابه المذكور[1].

(١) انظر: «معجم الأدباء» ج(١٩) ص(١٥٨-١٥٩).

فهذه الرواية تدلنا على أن الوظيفة الأساسية للتشبيه -في نظر كل من السائل والمجيب- هي الإبانة والتوضيح، فمؤدي سؤال السائل هو : لم قرنت شجرة الزقوم بشيء مجهول غير واضح لعدم رؤيتنا له، ولم يقترن بشيء معلوم يوضحها؟ ومؤدي جواب أبو عبيدة أن رءوس الشياطين وإن لم تكن مرئية فإن صورتها (المتخيّلة) في نفوس العرب قد ارتبطت لديهم بمعاني البشاعة والقبح والفظاعة، وهي كفيلة -من ثم- بتوضيح الصورة الذميمة لهذا الطلع، وإثارة مشاعر الخوف والفزع من شجرته.

وقد تابع أبا عبيدة كثير من النقاد والبلاغيين في الإجابة عن هذا التساؤل بالنسبة للتشبيه في الصورة القرآنية، ولم تكد تخرج إجاباتهم عما رأيناه لديه من أن التشبيه برءوس الشياطين ليس إحالة على مجهول، بل على معلوم استقرت كراهيته في الطباع، مما يؤدي وظيفته في توضيح قبح الشجرة، والإبانة عن صورتها البشعة، هذا ما يقرره الجاحظ -مثلا- حيث يقول في هذا الصدد:

«لما كان الله (تعالى) قد جعل في طباع جميع الأمم استقباح جميع صور الشياطين، وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل في ذلك، رجع بالإيحاش والتنفير، وبالإخافة والتفزيع، إلى ما قد جعله الله في طباع الأولين والآخرين وعند جميع الأمم»[1].

مثل هذا الدفاع عن التشبيه القرآني يكشف لنا بصورة جلية أن توضيح المشبه به للمشبه هو الأصل في كل تشبيه، أو الغاية الأساسية له في نظر هؤلاء، ومن هنا كان تعريف التشبيه لدى بعضهم بأنه: **«إخراج**

(١) «الحيوان» ج(٤) ص(٣٩-٤٠).

الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه»[1]، وهذا بعينه ما نجده لدى الزمخشري حيث يقول:

«**الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأستار حتى تبرزها، وتكشف عنها، وتصورها للأفهام**»[2].

ولقد كان من الطبيعي -في إطار هذا التصور- أن يزداد إلحاح البلاغيين على قيمة التصوير الحسي في الصورة التشبيهية، أي أن يكون المشبه به في تلك الصورة منتزعًا هو أو مادته من عناصر الحس، وذلك لأن النفس تألف الحسيات، وتأنس بها، والحواس هي أبواب المشاعر أو النوافذ الطبيعية لها، فإذا ما قورن المعنوي بالحسي في التشبيه فإن ذلك يكون أفعل أثرًا في إيضاح غامضه، والإبانة عن خفيّه..

ومن هذا المنطلق يقرر كل من الرماني وأبي هلال العسكري أن التشبيه الجيد هو ما يقع على أربعة أوجه:

الوجه الأول:

إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، كقول الله (عز وجل): ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً**﴾ [النور: ٣٩] فأخرج مالا يحس إلى ما يحس، والمعنى الذي يجمعهما: بطلان التوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة، ولو قال: يحسبه الرائي ماء لم يقع موقع قوله «الظمآن»؛ لأن الظمآن أشد فاقة إليه، وأعظم حرصًا عليه، وهذا قول الله (تعالى): ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ**

---

(١) انظر: «ثلاث رسائل في إعجاز القرآن» ص(٧٥).
(٢) «الكشاف» ج(٢) ص(٤٩٧).

اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ [إبراهيم: ١٨]، والمعنى الجامع بينهما بعد التلاقي وعدم الانتفاع.

الوجه الثاني:

إخراج مالم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة كقوله (تعالى): ﴿وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ﴾ [الأعراف : ١٧١].

والمعنى الجامع بين المشبه والمشبه به الانتفاع بالصورة... ومنه قوله (تعالى): ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ * تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾ [القمر: ١٩-٢٠].

الوجه الثالث:

إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، فمن هذا قوله (عز وجل): ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ﴾ [آل عمران: ١٢٣] ـ قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها، والجامع بين الأمرين العظمة، والفائدة فيه التشويق إلى الجنة بحسن الصفة، ومنه قوله (سبحانه): ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا...﴾ [العنكبوت: ٤١]، فالجامع بين الأمرين ضعف المعتمد، والفائدة التحذير من حمل النفس على التغرير بالعمل على غير أس.

الوجه الرابع:

هو إخراج مالا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها، كقوله (عز وجل) : ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ ﴾ [الرحمن: ٢٤]، والجامع بين الأمرين العظم والفائدة، والبيان عن القدرة في تسخير

الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء، وعلى هذا الوجه يجري أكثر تشبيهات القرآن، وهي الغاية في الجودة، والنهاية في الحسن[1].

إننا بالتأمل في تلك الأوجه للتشبيه الجيد في نظر الرماني والعسكري نجد أنها جميعًا تلتقي حول محور واحد هو تصوير المعنى وتقديمه في صور مستمدة من معطيات الحس، مما يوضحه ويجعله كأنه مشاهد ملموس، وذلك أن النماذج الواردة في تلك الأوجه هي إما تشبيه للمعنوي المجرد بالحسيّ، أو تشبيه للحسي بما هو أشد منه تمكنًا في الصفة الحسية المرادة من التشبيه، ومقتضى ذلك أن التشبيه الجيد هو ما قورن فيه الخفي بالواضح، أو الواضح بالأوضح لا العكس.

وقد سبق لنا أن أشرنا عند تناول طرفي التشبيه إلى أن كثيرًا من البلاغيين قد عابوا تشبيه الحسي بالمعنوي من هذا المنطلق ذاته، وقد حاول عبد القاهر الجرجاني أن يقدم الأساس النظري لهذا التصور مستندًا على ما يمكن أن نسميه «سيكلوجية التلقي»، فهو يقارن بين الإدراك الحسي والإدراك العقلي مقررًا أن الإدراك الأول هو أفعل أثرًا في توضيح المعاني وتقريرها في النفس من الإدراك الثاني، فالأول هو أشبه بالعلم الضروري الذي تأنس به النفس وتطمئن إليه اطمئنانًا لا تجده مع العلم النظري أو العقلي المجرد، ومن أجل ذلك كان طلب سيدنا إبراهيم من ربه (مع إيمانه وتصديقه) أن يريه كيف يحيي الموتى -يقول عبد القاهر" «**إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم...**

---

(١) انظر: «الصناعتين» ص(٢٤٦) وما بعدها، وثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص(٧٤) وما بعدها.

لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من وجه الطبع، وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام كما قالوا : ليس الخبر كالمعاينة... فإذا ما رجعنا إلى التحقيق، فإنا نعلم أن المشاهدةتؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر، كما أخبر الله (تعالى) عن إبراهيم (ﷺ) في قوله:﴿قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي﴾ [البقرة: ٢٦٠]. والشواهد في ذلك كثيرة، والأمر فيه ظاهر»[1].

الصورة المثلى للتشبيه في نظر البلاغيين -إذن- هي تلك التي تقوم بوظيفة التوضيح عن طريق مقارنة المعنوي بالحس، أو الخفي بالواضح ، أو الفرع بالأصل، أي أن النقلة في الصورة التشبيهية ينبغي أن تكون -في نظرهم- نقلة «صاعدة» من الأقل إلى الأكثر.

إن هذا يقتضينا أن نتوقف وقفة موجزة كي نستجلي سر استجادة هؤلاء البلاغيين لما أطلقوا عليه **«التشبيه المقلوب أو المعكوس»**، ذلك أن هذا اللون من التشبيه -كما يبدو من تسميته- هو تشبيه للأصل بالفرع، أي أن النقلة فيه هابطة لا صاعدة ، مما قد يبدو -في ظاهره- نقضًا لوظيفة التوضيح الأثيرة لديهم، فمن ذلك مثلاً قول الشاعر:

وكأن النجوم بين دجاه ... سنن لاح بينهن ابتداع

وقول الآخر:

وأرض كأخلاق الكريم قطعتها ... وقد كحل الليل السماك فأبصرا

وكذا قول الشاعر:

ولقد ذكرتك والظلام كأنه ... يوم النوى وفؤاد من لم يعشق

---

(١) «أسرار البلاغة» ص(٢٣٤-٢٣٨).

فالتشبيه في الأبيات الثلاثة هو من التشبيه المعكوس الذي يشبه فيه الأكثر بالأقل، أو الزائد بالناقص، أو الحسي بالمعنوي، ففي البيت الأول شبهت النجوم التي تضيء وسط الظلام بالسنن والشرائع التي تهدي الناس إلى طريق الحق في عصر كثرت فيه الترهات والبدع والأباطيل، وفي البيت الثاني يشبه الشاعر الأرض التي قطعها - في السعة - بأخلاق الكرام، وفي البيت الثالث تشبيه للظلام الذي أحاط بالشاعر، والذي تذكر محبوبته فيه -بيوم الفراق، وجليّ أن المشبه في الأبيات الثلاثة حسي، أما المشبه به فهو معنوي، فهي كلها إذن من التشبيه المقلوب.

ومن ذلك أيضًا قول البحتري في وصف بركة أنشأها المتوكل (أحد الخلفاء العباسيين) في قصر له:

كأنما الفضة البيضاء سائلة ... من السبائك تجري في مجاريها
تنصبّ فيها وفود الماء معجلة ... كالخيل خارجة من حبل مجريها
كأنها حين لجّت في تدفّقها ... يد الخليفة لما سال واديها

ففي البيتين (الأول والثالث) تشبيه مقلوب، وذلك لأن الشاعر في البيت الأول يشبه الفضة بمياه تلك البركة، وهذا عكس للتشبيه؛ إذ على الرغم من أن الطرفين حسيان فإن اللمعان (وهو وجه الشبه) أظهر في الفضة منه في المياه -أما في البيت الثالث فإن الشاعر يشبه فيضان المياه وتدفقها في تلك البركة بتدفق الصلات والعطايا على يد الممدوح، فهو -إذن- تشبيه مقلوب؛ لأنه تشبيه للحسي المشاهد بالمعنوي المجرد.

ومن التشبيه المقلوب في الشعر المعاصر قول عبد الحميد الديب في الفنان البائس:

كــأنه حكمــة المجنون يرسلهــا	من غـير قـصـد فلا تـصغىٰ لهـا أذن
ثيــابـه كـــأمــانيـــه ممزقــة	كـأنـهـا -وهو حيّ- فـوقـه كـفن
هو الهدىٰ صـرفتكم عنه مـحنته	إن العــزيـز مــهــان حين يمـتـحن

فالشاعر يتحدث عن الفنان العبقري الذي يحس بالغربة في مجتمعه لتـجاهله له، وعـدم تقديـره لفنه، فهـو يشبـه ذلك الفنان تارة بحكمـة المجنون التي لا ينتفع بها الناس، ولا يلقون لها بالا، وتارة بالهدي الذي يغفل الناس عن قيمة الانتفاع به، وفي البـيت الثاني كذلك تشبيه للثياب الممزقـة علىٰ ذلك بآمـاله، وكلها تشـبيهـات مقلوبة شـبه فـيهـا الحسي بالمعنوي.

والأمر الجدير بالملاحظة في هذا الصدد هو أن إشادة البلاغيين بمثل تلك التشبيـهات أو المقارنات المعكوسة التي يشبه فـيها بالأصل بالفرع أو الحسي بالمعنوي ـ لا تعني أنهم قد فرطـوا في الوظيفة التي نحن بصددها للتشبيـه (الإيضاح)؛ وذلك لأنهم شرطوا لجودة مثل تلك التشـبيهات أن تجيء علىٰ وجه المبـالغة والتخييل، وادعـاء أن المشبه به قد تعـورفت فيه الصفـة المرادة من التشبـيه (وجه الشـبه) حتىٰ صار فـيها أصـلاً يقارن به ويقاس إليه، فالسنة أو البـدعة، أو يوم النوىٰ، أو العطاء، أو الهدي، أو مـا إلىٰ ذلك من الأمور المعنويـة التي تقع موقع المشـبـه به في التشـبـيـه المقلوب -إنما تصبح عن طريق التخييل والمبالغة أموراً حسية بل إنها تصير عن هذا الطريق أدخل في باب الحسـية من العناصر الحسـية (في الواقع) التي تقع موقع المشبه، ولنتسمع إلىٰ ما يقرره عبد القاهر الجرجاني بصدد تشبيه النجوم في الظلام بالسنن في الابتداع، فهو يقول[1]:

(١) «أسرار البلاغة» ج(٢) ص(٩٠-٩١).

«. . .التأويل في البيت أنه لما شاع وتعورف وشهر وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق، والبدعة بخلاف ذلك، كما قال النبي (ﷺ): **«أتيتكم بالحنفية البيضاء ليلها كنهارها»**، وقيل هذه حجة بيضاء، وقيل للشُّبه وكل ما ليس بحق إنه مظلم، وقيل سواد الكفر وظلمة الجهل ـ يخيل أن السنن كلها جنس من الأجناس التي لها إشراق ونور وابيضاض في العين، وأن البدعة نوع من الأنواع، وأن لها فضل اختصاص بسواد اللون. . . والتأويل هنا أنه خيل ما ليس بمتلوّن كأنه متلوّن ثم بني على ذلك. . .».

ويقول في تشبيه الظلام بيوم النوى:

«. . . لما كانت الأوقات التي تحدث فيها المكاره توصف بالسواد فيقال . . اسودّ النهار في عيني، وأظلمت الدنيا عليّ جعل يوم النوى كأنه أعرف وأشهر بالسواد من الظلام فشبه به. . »

فمؤدي عبارات عبد القاهر في هذين النصين أن وظيفة التشبيه المقلوب في نظره (وهي كذلك في نظر البلاغيين) هي الإبانة والتوضيح، وكل ما هنالك من فرق هو أن التوضيح في هذا التشبيه يتحقق عن طريق التخييل والادعاء.

ب- دقة الوصف والمحاكاة:

التشبيه في نظر البلاغيين نوعان:

النوع الأول:

يؤدي معنى المقارنة، ويتمثل في تلك الصور التي يتفاوت فيها الطرفان خفاء وظهورًا، أو قربًا وبعدًا، أو نقصانًا وزيادة. . ووظيفة هذا

النوع في نظرهم هي -كما أسلفنا القول- التوضيح. حيث تقوم العناصر الحسيــة التي تبلغ ذروتها في المشبه به بتــوضيح الخفي، وتقريب البـعيد، وإلحاق الناقص بالزائد، وإدناء المتوهم من المشاهد الملموس.

النوع الثاني:

لا يقصــد به المقارنة، إذ لا يكون بين الطرفين في صــوره مثل هذا التفاوت السابق، بل يكونــان متوازيين أو متماثلين تمام التمــاثل قبل عقد التشبيه، ووظيفــة هذا النوع -من ثم - ليست هي الإبانة والتوضيح، بل هي الكشف عن هذا التــماثل، أي أنه مظهر للقــدرة على وصف الشيء وتصويره بما يماثله تمام المماثلة ويحاكيه بكل ما فيه من جزئيات وملامح.

من هذا النوع الثاني -على سبــيل المثال- التشبيــهان اللذان أوردهما ابن الرومي -كــما أسلــفنا- في حواره مع ســائله، فلم يكن غــرض ابن الرومي من هذين التشبيهين هو توضــيح «قوس الغمام» أو «الرقاقة في يد الخباز»، إذ إن كلا منهما واضح بذاته، وإنما هو الإتيان إزاء كل منهما بما يصوّره وينقله نقلاً أمينًا بحيث يتطابق معه تطابقًا حرفيا.

ومن ذلك قول أحمد شوقي يصف النخلة:

تُخـال إذا اتّقــدت في الضـحى ... وجــر الأصــيل عليــهـا الـلهب
وطاف عليــهـا شـعـاع الـنهـار ... من الصحو أو من حـواشي السحب
وصـيـفـة َفــرعـون في سـاحـة ... من الـقــصـــر واقـــفـــة ترتـقب

فشوقي لا يلجأ إلى التشبيه لكي يوضح صورة النخلة، ولكن لكي يأتي إزاءها بصورة تصفها بدقة، وتحاكيها فيما ذكره لها من أوصاف.

وقد افتتن البلاغيــون بهذا اللون من التشبيه، وأشادوا بقيــمته الفنية

وحددوا المعايير التي تقاس إليها تلك القيمة، والتي يستطاع بناء عليها تحديد مرتبة التشبيه، والمقارنة بين تشبيه وآخر.

من تلك المعايير ما يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني مصطلح «التفصيل»[1] ،والمقصود بالتفصيل في نظره: محاكاة المشبه به للمشبه في صفاته وخصائصه بكل ما فيها من ملامح جزئية، وتفصيلات فنية دقيقة، فإذا كانت صور هذا اللون من التشبيه تتفاوت في درجات الفنية، فإن هذا التفاوت إنما يرجع -في نظر عبد القاهر- إلى المدى الذي يبلغه كل منها في محاولة رصد خواص المشبه واستيعابها عند التشبيه، فبقدر ما تأتي صورة المشبه به مستقصية لخواص المشبه بقدر ما يسمو في درجات الفنية؛ وذلك لأن في هذا الاستقصاء تأكيدًا ودعما لوجه الشبه بين الطرفين.

من منطلق هذه النظرة أخذ عبد القاهر يوازن بين قول عنترة في وصف لمعان السيف:

يتابع لا يبتغي غيره ... بأبيض كالقبس الملتهب

وقول امرئ القيس في وصف سنان الرمح بالصفة نفسها:

جمعت ردينيًّا كأن سنانه ... سنا لهب لم يتصل بدخان

فالمشبه في كلا البيتين واحد، وهو شعلة النار،ومع ذلك فإن تشبيه امرئ القيس في نظر عبد القاهر أجود؛ لما فيه من إضافة «تفصيلية» هي قوله: «لم يتصل بدخان»، فبتلك الإضافة يتم التشابه بل التطابق بين الطرفين، لأن التشبيه بالشعلة إنما هو في البريق واللمعان، وهو ما لا يتمثل فيها تمثلاً كاملاً إلا إذا تجردت من الدخان.

---

(١) انظر: «أسرار البلاغة» ج(٢) ص(٢١) وما بعدها.

ومن الأمثلة التي وازن بينها عبد القاهر مبينًا تفاوتها في درجات الفنية بتفاوت حظها من التفصيل[1] قول بشار بن برد:

كأن مُثار النقع فوق رءوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوىٰ كواكبه

مع قول المتنبي

يزور الأعادي في سماء عجاجة ... أسنته في جانبيها الكواكب

وقول العتابي:

تبني سنابكها من فوق أرؤسهم ... سقفا كواكبه البيض المباتير

ففي الأبيات الثلاثة تشبيه للسيوف أو الرماح التي تلمع خلال الغبار الكثيف المتطاير في ميدان القتال- بالنجوم المضيئة التي تلمع في ظلام الليل، والصور الثلاث تتفق في أن بها تفصيلاً كما يصرح عبد القاهر، غير أنه يفضل بيت بشار؛ لأن التفصيل فيه أكثر، فوجه الشبه في صورتي المتنبي والعتابي هو وجود أجرام لامعة في ظلام، أما صورة بشار فقد أدت ذلك وزادت عليه رصد صورة السيوف وحركتها ساعة القتال، فمن المعلوم أن لتلك السيوف آنذاك «اضطرابًا شديدًا وحركات مسرعة، ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة، وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة، والارتفاع والانخفاض، وأن السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقىٰ وتتداخل، ويقع بعضها في بعض، ويصدم بعضها بعضًا، ثم إن أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه، ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة، ونبه عليها بأحسن التنبيه وأكمله بكلمة وهي قوله (تهاوىٰ)؛ لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها،

---

(١) السابق (ص(٣٥-٣٦).

وكـان لهـا في تهـاويهـا تدافع وتداخل، ثـم إنهـا بالتـهـاوي تسـتطيل أشكالها. . .».

وتزاد فتنة البلاغيين بالتشبيه إذا كان التفصيل فيه متعلقًا بهيئة الحركة أو بهيئة السكون.

أما هيئة الحركة:

فمن النماذج التي تضمنت التفصيل فيها، وحازت إعجاب البلاغيين بها من أجل ذلك قول الشاعر:

والشمس كالمرآة في كف الأشل   لما رأيتـهـا بدت فـوق الجـبل

فهذا التشبيه لا يصور الشمس فـي استدارتها وإشراقها فحسب، بل كذلك في الحـركة السريعة المتـموّجة لأشعـتها، والتي يلمحـها من ينعم فيها، وتلك الحـركة هي ما يجسدها القيد التفـصيلي في المشبه به، وهو كـون المرآة في كف الأشل؛ إذ إن المرآه بهـذا القيـد تظل دائمـة الحركـة والاضطراب.

ومن ذلك أيضًا قول الصنوبري في وصف روضة:

كـأن في غـدرانهـا   حـواجـبًـا ظلت تُمط

حيث شبه الشاعر ما يبدو على صفحة الغدير من موجات تبدأ أشبه بأنصـاف الدوائر، ثم تمتـد امـتـدادًا ينقص من انحنائـها وتقـوسـهـا - بالحواجب التي تمد، لأن الحواجب مقـوسة في الأصل، فإذا ما مُدت أو مُطت فإن ذلك ينقص من تقوسها، **ولعلنا لا نشارك البلاغيين إعجابهم بمثل تلك التشـبيهات، ولنا إلى ذلك عـودة بعد قليل**، وبحسـبنا الآن أن نشير إلى أن من بين الصور التي أشادوا بها لتضـمنها التفصيل في الحركة قول ابن المعتز يصف البرق:

وكـأن البـرق مـصحف قـارٍ فـانطبـاقًـا مـرة وانفـتـاحـا!!

أما هيئة السكون:

فمن نماذج التفصيل فيها في نظرهم قول المتنبي:

يقعي جلوس البدوي المصطلي بأربع مجدولة لم تجدل

فإقعاء الكلب هو هيئة ساكنة مركبة من مجموعة أشكال مختلفة تكون عليها أعضاؤه حيث يفترش رجليه، ويمد يديه، وتلك الهيئة هي ما نجح المتنبي في محاكاتها بالتفصيل، حيث صوره برجل بدوي أشعل نارًا، وجلس أمامها يستدفئ.

ومن التشبيهات التي أشاد بها البلاغيون في هذا الصدد تلك التشبيهات التي تصور المصلوب، والتي من بينها قول الأخطل:

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصلٌ لتمطيه من الكسل

فالشاعر يشبه هيئة المصلوب في البيت الأول بهيئة العاشق وقد بسط ذراعيه، ومد عنقه تهيؤًا لوداع محبوبه، ويشبهها في البيت الثاني بهيئة رجل يتمطى إثر تيقظه من نومه، وقد سيطر عليه الكسل سيطرة جعلته يثبت على تلك الهيئة، والتفصيل الذي أشاد به البلاغيون هو دلالة عبارة «مواصل لتمطيه» على ثبات تلك الهيئة؛ إذ بهذا الثبات يبقى التماثل بين الطرفين،

ومن ذلك أيضًا قول ابن الرومي في الغرض نفسه.

كأن له في الجو حبلاً يبوعه إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل
يعانق أنفاس الرياح مودعًا وداع رحيل لا يحط له رحل

فالشاعر يشبه هيئة المصلوب في البيت الأول بهيئة رجل يمد ذراعيه كي يبوع حبلا (أي يقيسه بباعه)، وكما دل التشبيه السابق على ثبات الهيئة باشتراط مواصلة التمطي، دل عليه هذا التشبيه باشتراط أن يتهيأ لمن يبوع الحبل بعد انتهائه منه حبل آخر حتى يظل مادًا ذراعيه.

بقي أن نشير إلى أن التشبيه القائم على التفصيل يختلف -في نظر هؤلاء البلاغيين- عما أطلقوا عليه «التشبيه المفصل»، فلقد سبق أن أشرنا عند حديثنا عن وجه الشبه أن المقصود بالتشبيه المفصل هو ما ذكر فيه وجه الشبه -أما التفصيل هنا فالمقصود به الإحاطة بالجزئيات والملامح الدقيقة في الأشياء عند وصفها وتصويرها بالصورة التشبيهية.

* * *

رابعا: تعقيب:

على الرغم من افتتان البلاغيين بالتشبيه، وإشادتهم اللافتة بصوره، وعلى الرغم من أن مبحث التشبيه قد شغل لديهم مساحة عريضة في خريطة «علم البيان» ـ فإن تناولهم له قد شابته كثير من الشوائب التي نكتفي بالوقوف إزاء ثلاث منها:

أولا:

لم ينظر البلاغيون إلى التشبيه بوصفه صورة متفردة خالقة لمعناها الخاص، فالتشبيه في تصويرهم لا يعدو أن يكون إخراجًا جديدًا لمعان ثابتة مقررة سلفًا ـ أجل لقد وصف هؤلاء البلاغيون التشبيهات الفنية في نظرهم بصفات الإبداع والطرفة والندرة والغرابة . . . إلخ، ولكن تلك الصفات لم تكن تعني في تصورهم أن لمثل تلك التشبيهات معانيها (الإبداعية) المتفردة التي لا تشع إلا منها، ولا تنبثق إلا من صورها اللغوية الخاصة، ذلك لأن هؤلاء البلاغيين قد آمنوا بالثنائية التي تفصل فصلاً حادًا بين المعنى والصورة، ومقتضى ذلك أن للمعنى الذي يفيده التشبيه -في تصورهم- وجوده المستقل السابق على صورته، وكل ما لتلك الصورة عليه من فضل أنها تقربه للمتلقي بعد أن كان بعيدًا، أو توضحه بعد أن كان خافيًا، ولن يستطيع الشاعر أو مبدع التشبيه مهما أوتي من فطنة وحذق أن يخلق علاقات أو معاني تشبيهية غير موجودة أصلاً أو لا أساس لها في الواقع، فشأن مبدع التشبيه هو شأن الغائص الذي لا يخلق

الدرّ، وإنما يغوص عليه كي يخرجه من أصدافه فحسب، يقول عبد القاهر الجرجاني فيما يشبه أن يكون تأصيلاً نظريًا لهذا التصور:

«إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه، ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون، ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل إليها فكرك فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر[1]. . ».

مثل تلك النظرة العقلانية الصارمة تغفل -من جهة- فعالية الخيال، وتتجاهل قدرته على تجاوز أطر الواقع، وتحطيم الحواجز والحدود المنطقية بين معطياته، ثم إعادة صياغتها في صور وعلاقات جديدة لم تكن من قبل، كما أنها تغفل -من جهة أخرى- (وهذا ما يعنينا الآن) قيمة التشبيه ودوره التعبيري الخلاق، فالمعنى في التشبيه الفني ليس مجرد علاقة أو فكرة سابقة على صورته، بل هو مجموعة الإيحاءات والدلالات الفنية الخاصة التي لا توجد إلا بوجودتلك الصورة، ولا تنبثق إلا عن شكلها اللغوي الخاص، فالصورة الفنية هي وسيلة خلق وإبداع، لا وسيلة كشف أو توضيح فحسب.

ونود -للتدليل على ذلك- أن نسوق ثلاثًا من الصور التشبيهية في القرآن الكريم، كي يتجلى لنا في ضوئها أن في كل صورة فنية من المعاني والدلالات ما لا يشع إلا من ألفاظها الخاصة، في نسقها الفني الخاص:

---

(١) «أسرار البلاغة» ج(١) ص(٢٧٩).

أ- يقـول (عـز وجل): ﴿لَهُ دَعْـوَةُ الْحَقِّ وَالَّذِينَ يَدْعُـونَ مِن دُونِهِ لا يَسْتَجِيبُونَ لَهُم بِشَيْءٍ إِلاَّ كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ﴾ [الرعد: ١٤].

إننا قـد نقول في تفـسيـر تلك الآية: إنها تعـبر عن خـيبـة هؤلاء المشركين الذين يعـبدون من دون الله آلهـة لا تعود عليهم -إذ يدعـونها- بأي نفع، ولكن ينبغي أن نكون على وعي بأن مثل هذا التفسير لا يحيط بكل ما تشعه الصورة القرآنية من دلالة، فـتفسيرنا للآية أو شرحنا للبيت الشعري إنما هو - فحسب- تعبيـر عن الفكرة أو مجرد الغرض فيها، أو لنقل -بعـبارة أخـرى-: إن التفـسيـر أو الشرح إنما هو تجـريد وابتسـار للمعنى؛ إذ إن المعنى في صورة فنيـة هو كالروح المتجسدة فيـها، فهو لا يدرك إلا عن طريق الخـبرة بجمـالياتهـا الخاصـة في أشكالها التـعبـيرية وعناصرها الحـسية الخاصة، فـهو في تلك الصورة القـرآنية ما يستـشعره وجدان المتلقي عند تخيله صورة ذلك الإنسان الذي بلغ به العطش مبلغه، فراح يبـسط كلتا يديه إلى الماء دون جدوى، فالماء منه جـد قريب، وهو إليه شديد الحاجة، وهو يـعاني من أجله أشد العناء، ولكنه لا يبوء رغم هذا كله بغير الفشل والحرمان.

فتلك الصورة القـرآنية حافلة بالمعاني ثرية بالـدلالات التي لا تتمثل إلا عن طريق التأمل في شكلهـا اللغوي الخاص، ولنتأمل السـر في إيثار التعبـير عن بسط الكفين باسم الفاعل «**بـاسـط**» دون الفعل «يـبسط»، فالتعبير بالفعل يفيد تجدد البسط والقبض مما قد يتصور معه وصول القليل من الماء إلى فم العطشان، أمـا بالإسم ففيه تلويح بخيـبة المسعى؛ إذ هو يفيد ثبات الكفين عند بسطهما، ولزومهما معًا تلك الهيئة الثابتة التي تمتد

فيها الأصابع على استقامتها وتتسع الفروج بينها، وفي هذا إيحاء بالحرمان الذي ينتظر هذا الواهم الضال الذي يدعو آلهة من دون الله، كما أنه - من جهة أخرى- تجسيد لصورته وقد سوّل له وهمه أن تلك الآلهة سوف تحقق له النفع، فوقف إزاءها، ورفع يديه داعيًا إياها، وهي لا تعي ولا تسمع، فضلاً عن أن تضر أو تنفع.

وإذا كان بسط العطشان كفيه هو «**إلى الماء**» فإننا دون شك سوف نتخيل صورته وقد حني ظهره وشخص بصره إلى أسفل حيث الماء الذي تتعلق نفسه به، وهي انحناءة حسية تجسد لنا الانحناءة المعنوية لدى هذا الكافر الأثيم الذي أهان نفسه، وأذل آدميته، فدعا لنفعه من هو دون الله بل ما هو دونه في مراتب المخلوقات.

وغاية بسط الكفين إلى الماء لدى العطشان هي فقط (**ليبلغ فاه**)، وهي تجسد حرمانه التام حتى من أقل القليل من الماء، ذلك الذي لا يروي ظمأ ولا يكاد ينقع غله، وهذا الحرمان هو ما يقرره بحسم ذلك النفي المؤكد (**وما هو ببالغه**)[1]، وفي ذلك تجسيد للخيبة وضلال المسعى لدى هؤلاء الواهمين الضالين».

ب- ويقول (جل شأنه):

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تُبْطِلُوا صَدَقَاتِكُم بِالْمَنِّ وَالأَذَىٰ كَالَّذِي يُنفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ وَلا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ صَفْوَانٍ عَلَيْهِ تُرَابٌ فَأَصَابَهُ وَابِلٌ فَتَرَكَهُ صَلْدًا لاَّ يَقْدِرُونَ عَلَىٰ شَيْءٍ مِّمَّا كَسَبُوا وَاللَّهُ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ * وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا

---

(١) لاحظ دلالة الباء واختيار التعبير بصيغة الاسم في نفي البلوغ (ببالغه).

وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ [البقرة: ٢٦٤-٢٦٥].

ففي هاتين الآيتين صورتان متقابلتان لنوعين متقابلين من الإنفاق:

النوع الأول: هو الإنفاق عن رياء وتظاهر أمام الناس، ورغبة من صاحبه في أن تلهج الألسنة بالثناء عليه، وهو ما تصوره الآية الأولى في عدم نفعه وجدواه - بحفنة من تراب تغطي حجرًا صلبًا أملس، فإذا وابل من المطر ينهمر عليها، وبدلا من أن يهيئها للخصب والنماء- كما هو شأن التربة حين تجودها السماء- إذا به يجرفها ويزيحها، ويبقى الحجر بعدها صلدًا لا غناء فيه.

والنوع الثاني: هو الإنفاق عن إخلاص لله (عز وجل)، ورغبة صادقة في كسب رضاه ونيل ثوابه، وهو ما تصوره الآية الثانية- في عظيم نفعه- بصورة تقابل الصورة الأولى، فهو هنا كالجنة لا كحفنة من تراب، وإذا كانت حفنة التراب هناك على وجه صفوان، فالجنة هنا فوق ربوة، وهذا هو الوابل مشتركًا في الحالتين، ولكنه في الحالة الأولى يمحو ويمحق، وفي الحالة الثانية يربي ويخصب، في الحالة الأولى يصيب الصفوان فيكشف عن وجه كالح كالأذى، وفي الحالة الثانية يصيب الجنة فيمتزج بالتربة ويخرج أكلا، ولو أن هذا الوابل لم يصبها فإن فيها من الخصب والاستعداد للإنبات ما يجعل القليل من المطر يهزها ويحييها ﴿فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ﴾[1].

---

(١) انظر: سيد قطب/ «التصوير الفني في القرآن» ص(٣٥-٣٦).

وقد حفلت كل صورة من هاتين الصـورتين بالعناصر الدالة الموحية التي توائم ما سيقت لتصويره، ولنتأمل -على سبيل المثال-:

* دلالة تنكير لفظـة «تراب» في الصورة الأولى، وهو تنكير يفـيد القلة في هـذا السياق، ومغزى ذلك أن المراد في هذه الصورة ليس سوى حفنة صغيرة من التراب تناثرت فوق سطح الحجر، وهي من ثم لا تلبث أن تزول وتنكشف عنه عند سقوط الوابل، وفي ذلك -والله أعلم بمراده- إيحاء بطبـيعة الرياء البـاعث على مثل هـذا الإنفاق، فهـو أشبه بسـتار شفيف لا يـكاد يقوي على إخفاء العـيوب المنكرة لدى من يرتديه، وفي ذلك تلويح بحرمـان من يبذل عن رياء لا من الجزاء الأخروي فـحسب، بل من الثمـرة الدنيوية التافهـة التي كانت وراء هـذا البذل، وهـي إخفاء حقيـقته عن الناس؛ إذ سريعًـا ما يفتضح أمـره، وتنكشف حقيـقته لدى هؤلاء الذين يرائيهم..

* دلالة التعبير عن الحـجر بعد نزول الوابل بكونه صار «**صلـدًا**»؛ فمن مـعاني هـذه الكلمة في اللغـة «صلد الزند إذا صوّت ولـم يخرج نارًا»، وفي ذلك مواءمة لحال هـذا المرائي الذي يزاول مقدمات صالحة في أساسها، ولكنه لا يصل من ورائها -لريائه- إلى أدنى نتيجة.

* دلالة الفاء في التـعبيـر عن نتيجـة انهمـار الوابل في الصورتين (فتركه صلدًا -فـآتت أكلها)، فهي توحي بسرعة محق الـصدقة وبطلانها في الصورة الأولى، وقبولهـا من الله ونمائها لديه (جل شأنه) في الصورة الثانية، ولتأكيد هـذا المعنى (السـرعة) آثرت الصورة الثانية عدم التصريح بذكر مقـدمات الإثمار أو المراحل الطبيـعية التي تسبقـه، فمن المعلوم أن المطر حين ينزل يهـيئ الأرض -أولا- للإنبـات، ثم يغـرس النبات بعـد ذلك، ثم ينمو ويترعرع، ثم يكون الإثمار في النهاية، ولكن الصورة لم

تصرح بكل ذلك، فكأنه ما إن نزل المطر حتى كان ذلك الثمر المضاعف، وفي ذلك تأكيد لمعنى السرعة الذي كان إيثار حرف العطف «الفاء» من أجله.

جـ- ويقول (عز وجل):

﴿وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾ [الحج: ٣١].

فتلك صورة فنية مكثفة الدلالة ثرية بالإيحاءات الدالة على تلك العاقبة الوخيمة التي تحيق بمن تزلّ قدمه عن عقيدة التوحيد ـ ولنتأمل:

* دلالة الفعل «خر»: فهو يفيد معنى السقوط، ولكن لإيثار الصورة القرآنية له -دون الفعل سقط مثلاً- دلالة خاصة، فهو بإيقاعه وتشكيله الصوتي الخاص يوحي بعنف السقوط وشدته (يلاحظ أن الخاء حرف مفخم والراء حرف مكرّر مشدد).

* ثم أن السقوط كما تصوره الآية هو «من السماء»، ولهذا دلالته على التدني والهوان الذي يقبل عليه المشرك، فهو بتخلّيه عن عقيدة التوحيد قد تخلى -في الوقت نفسه- عن تلك المكانة السامية التي أكرمه الله بها بوصفه إنسانًا **﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾** [التين: ٤]، فالإشتراك هو هبوط بالنفس من مرتبة الإنسانية إلى مراتب دنيا، وصدق (جل شأنه) حيث يقول عن المشركين: **﴿إِنْ هُمْ إِلاَّ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلاً﴾** [الفرقان: ٤٤].

* ومن المعلوم أن الشأن في كل جرم ساقط من أعلى أنه يسقط سقوطًا عموديًا، حتى يستقر في النهاية على الأرض، في نقطة توازي

النقطة التي بدأ منها السقوط، ولكن السقوط التي تصوره الآية الكريمة ليس على هذا النحو، ولعلنا نلاحظ في هذا الصدد أمرين:

* أن الصورة لم تصرح بذكر الأرض، بل بادرت بذكر النتيجة «فتخطفه الطير...»، بعد ذكر المقدمة «**خر من السماء**» وفي هذا إيحاء بسرعة حدوث العاقبة الوخيمة للمشرك وهذا ما تدعمه دلالة حرف العطف (الفاء).

* أن نتيجة الساقط من السماء كما تصورها الآية الكريمة هي أحد احتمالين: فإما أن تتزاحم الطير حول جسده فتمزقه مزعا ويأخذ كل طائر في حوصلته ما يستطيع ثم يطير -أو أن تطوّح به الريح في مكان بعيد، أي أنه في كلا الاحتمالين لن يصل هذا الساقط إلى المكان المفترض أن يسقط فيه، وفي ذلك تجسيد لما يئول إليه أمر المشرك بالله من تشتت وتمزق نفسي، وفقدان للذات، وضياع للهدف الذي استهدفه حين أشرك.

ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ دلالة المزاوجة بين صيغة الجمع في الاحتمال الأول «الطير» وصيغة الإفراد في الاحتمال الثاني «الريح»، ففي تلك المزاوجة دليل على أن تلك العاقبة الوخيمة سوف تحيق بكل مشرك بالله أيا كان لون شركه.

نستطيع إذن في ضوء تلك الصور القرآنية أن نقرر: أن الصورة الفنية من التشبيه ليست- فحسب- وسيلة كشف أو توضيح لمعنى ثابت مقرر، ولكنها وسيلة إبداع لفيض من المعاني والإيحاءات الدلالية الخاصة، التي لا تشع إلا منها، ولا تتمثل إلا في بنائها اللغوي الخاص.

ثانيًا: النظرة المنطقية إلى التشبيه:

فتلك النظرة التي سادت البحث البلاغي لا سيما في عصوره المتأخرة قد تركت بصماتها في مبحث التشبيه، فشابته بكثير من الشوائب، فمن ذلك مثلاً ما لمسناه في ثنايا العرض التفصيلي لهذا المبحث من ولع بتقسيم التشبيه -حسب عناصره - إلى أقسام عديدة، والتعريف بكل قسم، ووضع مصطلح خاص به، فهناك التشبيه المرسل والمؤكد، والمجمل والمفصل، والخيالي والعقلي والوهمي، والمفرد والمركب والمتعدد . . . وما إلى ذلك من مصطلحات كان اهتمام البلاغيين بها وتركيزهم على التمييز بينها أكثر من اهتمامهم بتذوق ظاهرة التشبيه، وتحليلهم لصورها تحليلاً فنيًا.

وقد استجاد البلاغيون -من منطلق هذه النظرة- كثيرًا من الصور العقلية التي تساق مساق الحجة أو البرهان المنطقي، فتفقد عنصر الإيحاء، وتصبح بذلك أقرب إلى البث المباشر أو التجريد الذهني منها إلى التصوير الفني.

من تلك الصور ما يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني مصطلح «التخييل»، والتخييل في نظره يقابل الصدق، فهو ضرب من القياس[1] الوهمي الذي يقوم على المغالطة، والمبالغة في إثبات المعاني والأشياء التي لم يقم على ثبوتها دليل ، فمن أمثلة التخييل عند عبد القاهر قول أبي تمام:

---

(١) لقد صرح أكثر من بلاغي بأن التشبيه قياس، وفي هذا دعم لتلك الملاحظة التي نحن بصددها.

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

فالشاعر يشبه الكريم في تجرده من المال والغنى مع علو شأنه وسمو منزلته ـ بالطود العالي الذي لا ينزل عليه الغيث إلا ريثما ينحدر إلى السهول والوهاد، والتشبيه هنا هو ضرب من الاحتجاج الوهمي الذي يفتقد عنصر الصدق، وهذا ما يصرح به عبد القاهر حيث يقول «معلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام[١]»، ولكنه على الرغم من ذلك يستجيد هذا التشبيه، ويرى فيه نوعًا من الحذق والتلطف والصنعة الفنية.

ومما يستجيده في هذا الصدد أيضًا قول أبي تمام.

ليس الحجاب بمقصٍ عنك لي أملا   إن السماء تُرجّى حين تحتجب

فالشاعر يشبه تعلق نفسه بعطاء الممدوح رغم اختفائه واحتجابه عنه -بتعلق النفوس التي ترجو الغيث من السماء عند احتجابها بالغيوم، والتخييل هنا هو تقديم علة أو برهان لما يدعيه الشاعر ومن ذلك أيضًا قول ابن وهب:

وحاربني فيه ريب الزمان   كأن الزمان له عاشق

فهذا الشاعر يخيل بتشبيه الزمان بالعاشق أن هذا الزمان يشاركه أو ينافسه في حب من يحب، أي أن الصورة ليست سوى (تعليل) أو حجة وهمية يسوقها الشاعر لتبرير ما يعانيه في حبه من جوًى وحرمان.

والواقع أننا لا نوافق البلاغيين على إعجابهم بمثل تلك الصور العقلية الجافة التي هي أقرب إلى المغالطات الجدلية منها إلى التعبير الفني الصادق.

(١) «أسرار البلاغة» ج(٢) ص(١٤).

ثالثا: إغفال البعد النفسي أو الشعوري للتشبيه:

تنبثق فنية التشبيه من صدقه في التعبير عن ذات مبدعه، فالصورة الفنية من التشبيه هي تلك التي تحس فيها بعاطفة الشاعر ووجداناته ومشاعره الخاصة إزاء ما يصوره، أي أنها هي التي ينجح الشاعر أو الأديب في توظيف عناصر ها إيحائيًا بحيث تنقل للمتلقي شعوره المتميز ورؤيته المتفردة.

ونظرة إلى الصور التي أشاد بفنيتها البلاغيون في مبحث التشبيه تكشف لنا أي حد كان إغفالهم لهذا الجانب -على أهميته- في تقدير الصورة، فلقد كانت تلك الإشادة ترتد -في كثير من الأحيان ـ إلى دقة التشابه الشكلي بين طرفي الصورة فحسب، دون نظر إلى وظيفتها التعبيرية أو رصيدها الشعوري لدى المبدع.

والأمثلة التي تؤكد هذه الملاحظة كثيرة تكاد تفوق الحصر، وبحسبنا أن نشير -على سبيل المثال- إلى استجادة هؤلاء البلاغيين لقول ابن المعتز في وصف الهلال:

فانظر إليه كزورق من فضة … قد أثقلته حمولة من عنبر

أو قوله في النرجس:

كأن عيون النرجس الغض حولنا … مداهن در حشوهن عقيق

وقول قيس بن الخطيم في الثريا:

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى … كعنقود ملاّحية حين نوّرا

فالإعجاب بمثل تلك الصور إنما هو إعجاب بالتشابه الظاهري بين الطرفين فحسب، فتشبيه الهلال بزورق من فضة أو تشبيه النرجس بمداهن

در، أو الثريا بعنقود العنب ـ إنما هي تشبيهات تقوم على مجرد الرصد الشكلي للأشياء ، وليس في أي منها ترجمة عن شعور خاص، أو إيحاء بإحساس صادق إزاء ما تصوره، فهي إذن كالصور الفوتوغرافية التي تفتقد- رغم دقة محاكاتها الواقعية- علاقتها بأحاسيس المصور وخلجاته النفسية.

إن وقوف هؤلاء البلاغيين عند مجرد التشابه الظاهري في تقدير الصورة التشبيهية يعد إغفالاً للعنصر الجوهري الأصيل في فنية تلك الصورة، فالتشبيه الفني ليس رصدًا للأشياء في ظاهرها الحسي، وإنما هو -بالدرجة الأولى- نفاذ إلى أعماقها، وخبرة متفردة بجواهرها، وفي ذلك يقول العقاد:

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي ألوانها وأشكالها، وأن ليست مزية الشاعرأن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوبة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس[1]. . .».

وقد ترتب على إعجاب البلاغيين بمجرد التشابه الظاهري في التشبيه

(١) انظر: «الديوان للعقاد والمازني» ص(٢٠، ٢١). وانظر : الشعر المصري بعد شوقي د. محمد مندور ج(١) ص(٩-١٠).

إغفـالهم لما قد يصـاحب هـذا التـشابه من تناقض (شـعوري) بين طرفي الصورة ـ من ذلك على سبيل المثال التشبيه الذي أعجب به البلاغيون في بيت ابن المعتز:

وأرى الثريا في الـسماء كـأنها ... قـدم تبـدّت فـي ثيـاب حـداد

إذ ليست هناك علاقة شعورية بين طرفي تلك الصورة، فعلى الرغم من هـذا التشابه الشكلي بينهما فإننا نحس بالتناقض أو عدم التلاؤم -في الأقل- بين إشـراق الثـريا في الليل حـيث الصفـاء والسكون والدعـة ـ وبياض القدم في ثياب الحداد حيث الدموع والحزن والنواح.

ويتجلى ذلك التناقض بصورة واضحة في كثـير من التشبيهات التي أعجب بها عـبد القاهر ومن تابعه من البـلاغيين لما فيهـا من تفصيل في الحركـة أو في السكون ـ فمن تلك الزاوية -كـما أسلفنا- كان إعـجابهم بالتفصيل في الحركة في قول ابن المعتز في البرق:

وكـأن البـرق مـصـحف قـارٍ ... فـانطبـاقـا مـرة وانفـتـاحـا

وهو إعجاب لا نسـتطيع مشاركتهم فيـه؛ ذلك أننا لو طرحنا جانبا هـذا التشابـه الظاهري بين حركة البرق ظهورًا وخفـاء، وحركة المصحف انطباقًا وانفتاحًا -لوجدنا البون بعيدًا بين ما تثيره لفظة «البرق» من مشاعر الرهبة أو الخوف والفـزع، وما تبعثه لفظة «المصـحف» من أمن وطمأنينة يستشعرهما قلب المؤمن لمجرد سما عها، فما بالنا إذا ما كان قارئًا لكتاب الله الخالد!!

ومثل ذلك يمكن أن يقال في تصوير الشمس بالمرآة في كف الأشل، أو تصرير صـفحة الغـدير بالحواجب التي تُمط، أو تصـوير المصلوب بما

صور به من صور عديدة ذكرنـا بعضها من قبل ، فكلها تشبيـهات تفتقد المواءمة الشـعورية بين طرفيـها؛ إذ ليس بينهمـا -في كل صورة من تلك الصور- سوىٰ ذلك **الجامع الشكلي** الذي كان وحده مثار الإعجاب لدىٰ هؤلاء البلاغيين.

المبحث الثاني:

أنواع المجاز

نود قبل أن نعرض لأنواع المجاز في نظر البلاغيين أن نحدد مدلول مصطلحين يترددان على ألسنتهم بوصفهما شرطين لا يتصور المجاز بدونهما، هذان المصطلحان هما «القرينة» و«العلاقة».

أما القرينة:

فالمقصود بها أن يكون في ألفاظ التعبير أو في المقام الذي يرد فيه ما يدل على أن المعنى الأصلي للكلمة المجازية غير مراد.

وأما العلاقة:

فالمقصود بها أن يكون هناك ارتباط أو صلة من نوع ما -بين المعنى الوضعي أو الأصلي للكلمة (المنقول منه) والمعنى المجازي المراد منها (المنقول إليه).

ونستطيع توضيح هذين المصطلحين عن طريق تأمل النماذج الثلاثة التالية التي يمثل كل منها نوعًا من أنواع المجاز في نظر البلاغيين: وتلك هي:

قوله (عز وجل) في تهديد أبي جهل ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ﴾ [العلق: ١٧].

وقوله (سبحانه) عن إهلاك قوم عاد: ﴿وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ﴾ [الذاريات: ٤١].

وقولـه (جل شأنه) عن الكفـار الذين آثروا الضلالة على الـهدى: ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ﴾ [البقرة: ١٦].

ففي الآية الأولى يتـمثل المجاز في كلمـة «نادية»، فالمعنى الأصلي للنادي: مجلس القوم أو مكان اجتماعهم، والمعنى المراد هو : صحبة أبي جهل الأشـرار الذين اغتر بهم حـيث قال للرسـول (ﷺ): «أتهددني وأنا أكثر أهل الوادي ناديًا».

وفي الآية الثانيـة نجد التجوز في كلمة «عـقيم»؛ إذ المعنى الأصلي لها: التي لا تلد، والمعنى المراد أن تلك الريح لم تـأت بخير من مطر أو لقاح شـجر مثلاً، بل هي ريح شـديدة سيقت للإتيـان على هؤلاء القوم وتدميرهم.

أما في العبارة القرآنية الأخيرة فإن المجاز فيها يتمثل في إسناد الربح إلى التـجـارة؛ إذ المعنى المراد هو نـفي الربح عن هؤلاء الكفـار الذين «اشتروا الضلالة بالهدى».

وإذا ما أعدنا النظر في تلك النماذج نجد أن القرينة في الآية الأولى هي: أن النادي لا يُدعى، أمـا العلاقـة فهـي «المحلية» حـيث أطلق لفظ المكان وأريد من يحل فيه.

أما في الآية الثانية، فـالقرينة هي أن الريح لا تعقم أو تنجب على الحقيقة، والعلاقة هي المشابهة في عدم النفع أو ترك الأثر.

أما في العـبارة الثـالثة فالـقرينة هي أن التجـارة لا تربح وإنما الذي ينسب إليه الربح حقيـقة هو التاجر، أما العلاقة فهي «السـببية» حيث إن التجارة هي سبب الربح.

وقد اصطلح البلاغـيون على تسمية المجاز الذي تكون العـلاقة فيه

بين المعنيين غـير المشـابهة -كـما في الآية الأولى- باسم المجـاز المرسل، وعلى تسمـية ما كانت الـعلاقة فيـه بين المعنيين المشابهة- كـما في الآية الثانية- باسم الاستعارة.

أما المجاز الذي يتحقق في إسناد الفـعل إلى غير ما هو له- كما في العبارة القرآنية الأخيرة- فقد اصطلحوا على تسميته «المجاز العقلي».

وفي الصفـحات التالية نود أن نتـوقف قليلاً إزاء تناولهم لكل لون من تلك الألوان الثلاثة:

* * *

أولا: المجاز المرسل:

حين حدد البلاغيون المجاز المرسل بما كـانت العلاقة فيه بين المعنيين (المنقول منه والمنقول إليه) غير المشابهة ـ راحوا يحاولون حصر أنواع تلك العـلاقة ، وقد أكـثر البـلاغيـون -والمتأخـرون منهم خاصـة- من تلك العلاقات إلى حد يجعل استقصاءها أمرًا عسيرًا في هـٰذا المقام، وسنكتفي -من ثم- بالوقوف إزاء أشهر تلك العلاقات في نظرهم:

والعلاقـات التي سنتناولها تدور حول أربعة مـحاور رئيسة يتـضمن كل محور منها علاقتين، وتلك المحاور هي:

الغاية: ويتضمن علاقتي السببية والمسببية.

الكم: ويتضمن علاقتي الكلية والجزئية.

الزمان: ويتضمن علاقتي اعتبار ما كان واعتبار ما يكون.

المكان: ويتضمن علاقتي المحلية والحالّية.

وتلك العلاقات هي ما سنتناولها فيما يلي:

أ- السببية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على السبب، ويراد به المسـبب أي النتيجة المترتبة عليه، فمن ذلك استعمال لفظة (اليد) في قوله (جل شأنه): ﴿**يَدُ اللَّهِ فَـوْقَ أَيْدِيهِمْ**﴾ فاليد في تلك العبارة القرآنـية ليس مقصودًا بها المعنى الحقيقي لـها وهو الجارحة، وإنما المقصود بهـا القدرة، أي قدرة الله فوق قدرتـهم، والقرينة المانعـة من إرادة المعنى الحقـيقي هنا هـي أن الله (عز وجل) منزه عـن أن يكون له يد بهـٰـذا المـعنى ﴿**لَيْسَ كَـمِـثْلِهِ شَيْءٌ**﴾

[الشورى: ١١]، والعـلاقة بين المعنيين هي السـببية، لأن اليـد هي أظهر الجوارح في إظهار القدرة.

ومن ذلك أيضًا قول لبيد مفتخرًا:

إذا نزل السـمـاء بأرض قـوم رعـيـناه وإن كـانـوا غـضـابا

فالمعنى الذي يتبادر إلى الذهن من لفظة السماء في الشطر الأول هو المطر، ولكن لفظة «رعـيناه» في الشـطر الثاني تـدل على أن المعنى الذي يقصده الشـاعر هو النبات أو العشب الذي يتـسبب عن المطر وينتج عنه، فالعلاقة -إذن- هي السببية والقرينة هي أن الغيث لا يُرعى.

ب- المسببية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على المسبب ويراد به السبـب فيه، كما في قوله (جـل شأنه): ﴿**وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ**﴾ [الأنفـال: ٦٠]، فالمقصود ما تترتب عليه الـقوة من تحصين الحصون وإعداد السلاح، ومنه كذلك قوله (عز وجل): ﴿**وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقًا**﴾ [غافر: ١٣]، أي مطرًا يخصب الأرض وينبت النبات الذي ينشـأ عنه الخير والرزق، وقوله (سبـحانه): ﴿**إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَىٰ ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا**﴾ [النساء: ١٠] ،حيث إن المقصود بالنار هو ذلك المال الحرام الذي يودي بهؤلاء الظالمين لليتامى في النار.

جـ- الكلية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على الكل مرادًا به بعض أجـزائه، كما في قوله (عـز اسمه): ﴿**يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ**﴾ [البقرة: ١٩]، فالمراد من الأصابع: الأنامل التي هي جزء منها، والقرينة:

استحالة إدخال الأصابع في الآذان، وفي ذلك إيحاء بشدة الخوف والفزع.

د - الجزئية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على الجزء، كما في قوله (عز وجل): ﴿وَمَا أَصَابَكُم مِّن مُّصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ﴾ [الشورى: ٣٠]، فليس المقصود بالأيدي هنا الجوارح؛ إذ إن الكسب لا ينسب لها وحدها وإنما ينسب للذات كلها، وكما في قوله (سبحانه وتعالى): ﴿وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَئًا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ﴾ [النساء: ٩٢]، فالمقصود بلفظ الرقبة العبد الذي يحرره القاتل خطأ، أي أن العبد سمي هنا باسم جزئه.

ومن ذلك قول جرير يهجو البعيث:

وعاوٍ عوى من غير شيء رميته   بقافيه أنفاذها تقطر الدما

وقول معن بن أوس:

وكم علمته نظم القوافي   فلما قال قافية هجاني

إذ المراد بالقافية أو القوافي البيت الشعري أو القصيدة، ويشترط البلاغيون في تلك العلاقة أن يكون للجزء المذكور أهمية خاصة بالنسبة للكل المراد، كأن يكون في انعدام هذا الجزء انعدام للكل، كما في لفظ «رقبة» في الآية السابقة، أو يكون لهذا الجزء أهمية خاصة من حيث الغرض المراد، كما في إطلاق لفظة العين مرادًا بها الجاسوس، وذلك لأن عمل الجاسوس يتوقف إلى حد كبير على العين.

هـ- اعتبار ما كان:

أي تسمية الشيء باسم ما كان عليه في الماضي ، كما في قوله (عز وجل): ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا﴾ [البقرة: ٢٣٤]، فالمقصود بالأزواج في الآية الكريمة: الأرامل، وإنما سمين أزواجًا باعتبار ما كنّ عليه قبل وفاة أزواجهن.

وكقوله (جل شأنه): ﴿إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لا يَمُوتُ فِيهَا وَلا يَحْيَىٰ﴾ [طه: ٧٤]، فسمي مجرمًا باعتبار ما كان عليه في الحياة الدنيا.

و- اعتبار ما يكون:

أي تسمية الشيء باسم ما يئول إليه أمره في المستقبل، كما في قوله (جل شأنه): ﴿إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ﴾ [الزمر: ٣٠]، فموت الرسول (ﷺ) وموت أعدائه أمران لم يتحققا إلا بعد تمام نزول القرآن، ولكن الآية الكريمة تخبر عنهما وكأنهما قد تحققا باعتبار ما سيكون، فالموت هو نهاية كل حي.

ومن ذلك أيضًا قوله (سبحانه وتعالى): ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا...﴾ [يوسف: ٣٦]، فالذي يُعصر هو العنب، وإنما سماه خمرًا لأنه يئول بالعصير إلى الخمر.

وكذا قوله (عز وجل): ﴿إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلا يَلِدُوا إِلاَّ فَاجِرًا كَفَّارًا...﴾ [نوح: ٢٧]، فالمولود لا يوصف بالفجور والكفر، ولكنه وصف بذلك باعتبار ما سيئول إليه أمره، كما يتنبأ سيدنا نوح (عليه السلام) الذي بلغ به اليأس من هداية قومه مبلغه.

ز- المحلية:

وهي أن يذكر اسم المكان ويراد بن ما يحل فيه، وقد سبق أن عرضنا مثالاً لذلك في قوله (عز وجل): ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ﴾ [العلق: ١٧]، وكما في إطلاق لفظ «الصدر» مرادا به القلب في قوله (جل شأنه): ﴿أَفَمَن شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلإِسْلامِ﴾ [الزمر: ٢٢].

ومن ذلك أيضًا إطلاق لفظ القرية مرادًا به أهلها كما في قوله (عز وجل): ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا﴾ [يوسف: ٨٢].

ح- الحاليّة:

أي أن يذكر لفظ الحال ويراد به المحل، كما في قوله (عز وجل): ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ [آل عمران: ١٠٧]، فقد ذكر لفظ الرحمة مرادا به الجنة التي هي محل لها وذلك بقرينة قوله (جل شأنه): ﴿هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾.

ومن ذلك أيضًا إطلاق لفظ اللبن وإرادة الناقة التي هي محله ومصدره كما في قول الشاعر في اختيار القصاص على الدية:

ولكن أبي قوم أصيب أخوهم   رضا العار واختاروا على اللبن الدما

بقي أن نلاحظ أمرين على تناول البلاغيين للمجاز المرسل:

أولاً:

أن كثيرًا من البلاغيين قد أقحموا في حوزة هذا المجاز من العلاقات ما لا يمت إليه بصلة ، فمن ذلك مثلاً ما يطلق عليه بعضهم علاقة التعريف، أي إطلاق اللفظ المعرفة على غير المعين، كتعريف لفظة

الباب في قوله (جل شأنه): ﴿وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ﴾ [البقرة: ٥٨]، إذ المقصود أي باب كان فذكر المعرف وأراد به المنكّر مجازًا.

ومن ذلك أيضًا علاقات البدلية والزيادة والحذف مما لا يتسع المقام لذكر أمثلتها لديهم، فكلها في الواقع لا تمت إلى المجاز المرسل، بل إنها ليست من المجاز أصلاً في شيء، فهي ظواهر نحوية أو صرفية يبحثها علم النحو، أو ينظر في وجوه بلاغتها علم المعاني، أما عدها من المجاز المرسل فهذا ما لا مبرر له .

على أننا لا نسلم بأن التعريف في العبارة القرآنية السابقة «**ادخلوا الباب سجداً**» يراد به التنكير ، فالباب الذي وجه الأمر لبني إسرائيل أن يدخلوه على تلك الهيئة ليس المقصود به -والله أعلم بمراده- أي باب، بل هو باب معين يعرفونه حق المعرفة، ولعله باب القرية التي وجه الأمر إليهم بدخولها في أول الآية، فالآية الكريمة تقول: ﴿وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا. . .﴾.

ثانيًا:

لقد اقتصر البلاغيون -في كثير من الأحيان- على إيراد الأمثلة أو النماذج لما ذكروه من علاقات، دون التوقف لتحليلها تحليلاً فنيا يكشف عن قيمة التجوز فيها، فلقد كانت غاية البلاغيين من إيراد تلك النماذج هي بيان العلاقة التي تبرر نقل الكلمة من معنى إلى آخر. كالكلية أو الجزئية أو السببية. . . إلخ، أما بيان القيمة الفنية لهذا النقل فهذا ما لم نجده لديهم في كثير من النماذج.

فهم على سبيل المثال حين عرضوا -كما أسلفنا- لقوله (عز وجل): ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا﴾

[البقـرة: ٢٣٤]، اكتـفوا بالقـول بأن لفظة «الأزواج» مجـاز مرسل؛ إذ المقصود : الأرامل، والعلاقة بين المعنيين هي «اكتبار ما كان».

ولعلنا نلاحظ أن هـٰذا التـجوز في الآية الكريمة لا يحتـاج إلىٰ بيان «علاقته» فـحسب، بل هو يحتاج بالدرجة الأولىٰ إلىٰ بيان قـيمته، تلك التي تتجـلىٰ في ضوء الوقوف علىٰ المقـام الخاص الذي وردت فـيه تلك الآية، فهي مسوقة لبيان مـدة العدة التي يجب علىٰ المرأة أن تقضيها بعد وفاة زوجها وهي المدة التي يحرم عليها أن تتزين فيها أو أن تخطب لرجل آخر قبل انقضـائها، ففي هـٰذا السياق يكون التعـبير عن تلك المرأة بلفظ «الزوج» لا بلفظ الأرملة ذا دلالة خـاصة؛ إذ يكون بمثابة حـث لها علىٰ الالتزام بالشروط الواجـبة عليها في تلك المدة، وفاءً لحق زوجـها السابق وصيانة لحرمته، فكأنها تظل «زوجا» له حتىٰ تستوفي تلك المدة المحدودة.

❊ ❊ ❊

ثانيا المجاز العقلي:

لقد درج كثيـر من البلاغيين على تسمية المجـاز المرسل والاستعارة -معًا- باسم «المجـاز اللغوي»، والسر في تلك التسمـية هو أن اللغة هي مرد التجوز وميدانه في كل من هذين اللونين، فـاستخدام اللفظة في غير مـعناها الأصلي إنما هو خروج علـى بعض أعراف اللغـة ومواضـعاتهـا المألوفة في الاستعمال.

وقد كـان وراء تلك التسمـية -دون شك- حرص هؤلاء البـلاغيين على التميـيز بين المجاز السابق -بقـسميه- وما أطلقـوا عليه اسم «المجاز العقلي»، فالفرق بين المجاز اللغـوي والعقلي هو أن الثاني منهما لا يرتد إلى اللغة، فالتجـاوز فيه ليس في دلالات الألفاظ وإنما هو في «الإسناد» ومرد الإسناد -كما يصرح غيـر واحد من البلاغيين -إلى عقل المتكلم لا إلى اللغة.

فحين تقول لصديقك -على سبيل المثـال:- «سعد صباحك»، فإن هـذا التعـبير يعد من المجاز العقلي، وذلك لأن إسناد الفـعل «سعد» إلى الفاعل «صـباحك» هو إسناد غـير حـقيقي؛ إذ الصـباح لا يسـعد على الحقيقة، فحقيقة هـذا التعبير هي «سعدت في الصباح»، ثم حول إسناد الفعل عن الفاعل الحقيقي وهو المخاطب إلى الفاعل المجازي وهو الصباح الذي هو الإطار الزمني الذي تتحقق فيه تلك السعادة.

ولتعلق هذا الضرب من المجاز بعلاقة الإسناد أسماه بعض البلاغيين «المجاز الإسنادي» أو «الإسناد المجازي» أو «المجاز في الإثبات»، ولكن مصطلح «المجاز العقلي» الذي ابتكره عبد القاهر الجرجاني كان هو المصطلح الذي ساد إطلاقه على هذا اللون في تراثنا البلاغي.

وقد عرف البلاغيون المجاز العقلي بأنه:

إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له عند المتكلم لعلاقة وقرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، كما عرفوا مقابله «أي الحقيقة العقلية» بأنها : **إسناد الفعل أو ما في معناه إلى ما هو له عند المتكلم في الظاهر.**

ويتضح من هذين التعريفين أن الإسناد الذي يكون حقيقيًا تارة ومجازيا تارة أخرى ليس مقصورًا على إسناد الفعل إلى الفاعل -كما في المثال السابق- بل إنه يشمل مع ذلك إسناد كل ما يتضمن معنى كالمصدر واسم الفاعل واسم المفعول وما إلى ذلك.

ونود -فيما يلي- أن نتابع البلاغيين في تناولهم لهذا الضرب من المجاز، مكتفين بالتوقف إزاء حديثهم عن العلاقة والقرينة فيه:

(أ) العلاقة:

المقصود بالعلاقة هنا: الصلة التي تربط بين الفعل أو الحدث وما يتعلق به أو يلابسه في أثناء حدوثه، فإذا كانت للفعل صلته بفاعله

لوقوعـه منه، فإن له كذلك صلته بمفـعوله لوقوعه عليـه ، ثم بزمانه أو بمكانه لوقوعه فيهما، ثم بسببه لترتبه عليه. . . وهكذا يمكن إسناد الفعل- بناء على تلك العلاقات والصلات- إلى غير فاعله، غير أن إسناده حينئذ يكون مجاز «عقليًا»؛ إذ العقل يقضي بنسبة كل فعل إلى فاعله. . .

ومن العلاقات المجازية التي توقف إزاءها البلاغيون في هذا المبحث ما يلي:

١- الزمانية:

أي إسناد الفعل إلى الزمن الذي تحقق أو يتحـقق فيه وذلك كما في قول طرفه بن العبد:

ستبدي لك الأيام مـا كنت جاهلاً ... ويأتيـك بالأخـبـار مـن لم تزود

ففي الشطر الأول من هـذا البيت مـجاز عقلي عـلاقته الزمـانية، وذلك في جملة «ستبدي لك الأيام»؛ إذ الأيام ليست هي الفاعل الحقيقي لإظهار الحـقائق المجـهولة للإنسان، وإنما هي فـقط مجـرد ظرف ووعاء لذلك الإظهار.

ومثل ذلك أيضًـا نسبـة بعث السرورو الإساءة إلـى الزمن في قول الشاعر:

لكل شـيء إذا مـا تم نقــصـان ... فـلا يـغـر بطيـب العـيش إنسـان
هي الأمـور كـمـا شـاهدتهـا دول ... من ســره زمن ســاءتـه أزمـان

٢- المكانية:

أي إسناد الفعل إلى المكان الذي يحدث فيه، وذلك كما في قوله (جل شأنه): ﴿**وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ**﴾ [البقرة: ٢٥].

فإسناد الجري إلى الأنهار هو مجاز عقلي علاقته المكانية، لأن الذي يجري على الحقيقة هو الماء، والنهر هو مكان جريه، ومن ذلك قول الشاعر:

نُبئت أن النار بعدك أوقدت ... واستبَّ بعدك يا كليب المجلس

٣- الفاعلية أو المفعولية:

وذلك في التراكيب التي يحل فيها اسم الفاعل محل اسم المفعول أو العكس.

فمثال المفعولية قوله (عز وجل): ﴿**فَأَمَّا مَن ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ * فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ**﴾ [القارعة: ٦-٧] ،حيث حلت صيغة اسم الفاعل راضية محل اسم المفعول «مرضية»؛ إذ إن العيشة لا ترضى وإنما الذي يرضى هو صاحبها، فأصل التعبير : عيشة راض صاحبها، ثم حول التعبير فأصبحت العيشة ذاتها راضية عن طريق المجاز العقلي.

ومن ذلك أيضًا قول الحطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ... واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فصيغتا اسم الفاعل في نهاية البيت هما من المجاز العقلي، فالشاعر في هٰذا البيت يهجو مخاطبه ويهوّن من شأنه واصفا إياه بخور الهمة، ووهن المروءة، ولذا فهو يطلب إليه أن يظل قابعًا في مكانه كالقعيد الذي يقوم الآخرون على إطعامه وكسوته، أي أن أصل التعبير وحقيقته هو : «**أنت المطعوم المكسوّ**» بصيغة اسم المفعول، ثم حول على سبيل المجاز العقلي إلى صيغة اسم الفاعل «الطاعم الكاسي» مبالغة من الشاعر في السخرية من المخاطب.

ومن الأمثلة التي يسوقها البلاغيون لعلاقة الفاعلية قوله (عز وجل) ﴿ **جَنَّاتِ عَدْنٍ الَّتِي وَعَدَ الرَّحْمَنُ عِبَادَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيًّا** ﴾ [مريم: ٦١]، فالوعد لا يؤتى وإنما يأتي، أي أن صيغة اسم المفعول هنا حلت محل صيغة اسم الفاعل «آتيا».

٤- المصدرية:

أي إسناد الفعل إلى مصدره، وذلك كما في قول أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

حيث أسند الفعل (جد) إلى مصدره، وهو ليس الفاعل الحقيقي له، فأصل التعبير : إذا جدوا في جدهم، أي أن الفاعل الحقيقي هو الضمير العائد على القوم.

ومثل ذلك أيضًا قول تأبط شرا:

إذا المرء لم يحتل وقد جد جده أضاع وقاسى أمره وهو مدبر

٥- السببية:

أي إسناد الفعل لا إلى فاعله الحقيقي بل إلى السبب المباشر لحدوثه، ومن أمثلة البلاغيين لتلك العلاقة قوله (جل شأنه): ﴿**وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا. . .**﴾ [الأنفال: ٢]، وقوله (سبحانه): ﴿**أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ بَدَّلُوا نِعْمَتَ اللَّهِ كُفْرًا وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ**﴾ [إبراهيم: ٢٨].

وقوله (ﷺ): «**إن مما ينبت الربيع ما يقتل حبطًا أو يلم**»[١].

ومنها قول الشاعر:

إني لمن معشر أفنى أوائلهم قيل الكماة ألا أين المحامونا

فالأفعال (زادتهم- أحلوا- يقتل- أفنى) كل منها مسند إلى سببه لا إلى فاعله الحقيق؛ إذ إن الفاعل الحقيقي فيها جميعًا هو الله (عز وجل).

ب- القرينة:

أشار البلاغيون إلى أن المجاز العقلي لابد له من قرينة دالة على التجوز، شأنه في ذلك شأن المجاز اللغوي، والقرينة في المجاز العقلي قد تكون لفظية، وذلك إذا كان في سياق التركيب ما يوجه دلالته إلى المعنى المجازي، وذلك كما في قول الصلتان العبدي:

أشاب الصغير وأفنى الكبير كرُّ الغداة ومر العشي

وملتنا أننا المسلمون على دين صدّيقنا والنبي

---

(١) الحبط: انتفاخ البطن، يلم: يقارب.

ففي البيت الأول مجاز عقلي في إسناد كل من الإشابه والإفناء إلى كر الغداة ومر العشى، والقرينة الدالة على أن الشاعر يريد المعنى المجازي هي قوله في البيت الثاني: «وملتنا أننا المسلمون»؛ إذ إن المسلم لا ينسب الأفعال إلى الزمن إلا على جهة المجاز.

وقد تكون القرينة غير لفظية، وذلك كاستحالة صدور الفعل عن الفاعل الذي أسند إليه، وذلك كما في قول أبي نواس:

يزيدك وجهه حسنًا إذا ما زدته نظرا

وكما في قول الشاعر:

لقد لمتنا يا أم غيلان في السرى ونمت وما ليل المطي بنائم

فنسبة الزيادة إلى الوجه، والنوم إلى الليل هي من المجاز العقلي، والقرينة هي استحالة حدوث الحدث مما أسند إليه عقلا.

بقي أن نشير إلى نقطتين توقف إزاءهما البلاغيون في هذا المبحث:

الأولى: أن المجاز العقلي واللغوي قد يجتمعان في تعبير واحد، وذلك إذا ما كان الإسناد غير حقيقي وكان أحد طرفي الإسناد -أو كلاهما- مستخدما في غير معناه الأصلي، وذلك كما في قول المتنبي:

وتحيى له المال الصوارم والقنا ويقتل ما تحيي التبسم والجدا

فالمتنبي يمدح سيف الدولة بالشجاعة والكرم، فهو كثيرًا ما يغير على الأعداء بسيوفه ورماحه ليعود وقد حقق الظفر والانتصار، وجمع الأموال الطائلة من الغنائم والأسلاب، غير أن هذه الأموال سريعًا ما تتبدد لأنه كريم معطاء، وفي البيت مجازان عقليان: أحدهما الشطر الأول حيث أسند إحياء المال إلى الصوارم، والآخر في الشطر الثاني حيث أسند القتل إلى التبسم والجدا، والمسند في كل من هذين المجازين

(تحيي- يقتل) استعارة، لأن المقصود بالأول الزيادة والوفرة، وبالثاني التفريق والبذل.

الثانية: أن المجاز العقلي كما يتحقق في الأسلوب الخبري يتحقق في الأسلوب الإنشائي، وذلك كما في قوله (جل شأنه) حكاية لمقولة فرعون: ﴿يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّي أَبْلُغُ الأَسْبَابَ﴾ [غافر:٣٦]، وذلك لأن هامان لن يبني الصرح المزعوم -في تصور فرعون -وحده، وإنما هو يأمر ـ فحسب ـ بالبناء، فأسند إليه الفعل لأنه سبب فيه.

ومن ذلك قوله (عز وجل) في تحذير آدم من عداوة الشيطان ووسوسته: ﴿فَلا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰ﴾ [طه: ١١٧]؛ حيث أسند الإخراج من الجنة (المنهي عنه) إلىٰ الشيطان، وهو مجاز عقلي علاقته السببية لأن الفاعل الحقيقي لذلك الإخراج هو الله (عز وجل).

ولعل من المناسب في نهاية هـٰذا المبحث أن نشير إلىٰ أن نظرة البلاغيين فيه لم تكن نظرة فنية تذوقية، بل كانت نظرة عقلية جامدة أصبح معها هـٰذا المبحث أقرب إلىٰ ميدان الفلسفة أو علم الكلام منه إلىٰ ميدان البحث البلاغي.

لقد كانت الفكرة المسيطرة علىٰ أذهان البلاغيين في تناولهم لأمثلة هـٰذا المجاز هي فكرة البحث عن «الفاعل الحقيقي»، ذلك الفاعل الذي يعد إسناد الفعل إليه حقيقة ، وإسناده إلىٰ ما سواه مجازا، والواقع أن البحث عن فكرة الفاعل هو بحث فلسفي شغل حيزًا كبيرًا من تراثنا الفلسفي، إذ تناوله كثير من فلاسفة المسلمين الأوائل علىٰ نحو نكاد نجزم

إزاءه بأن فكرة المجاز العـقلي في تراثنا البلاغي مـا هي إلا فكرة فلسفـية المولد.

لننظر على سبيل المثـال فيما يقرره الكندي (أحد الفـلاسفة) بصدد فكرة الفاعل، فهو يفرق بين الفاعل الحقـيقي وغير الحقيقي بأن الأول هو من تكون لديه القدرة على خلـق الفعل وإبداعه (إيجاده من العـدم)، أما الثاني فـلا قدرة له على إبداع الفعل ، وينتـهي الكندي من ذلك إلى أن الفاعل الحقيقي هو الله (عز وجل) الذي تنسب إليه كل الأفعال الحقيقية، أما ما سـواه فلا يعد فاعلاً بالحقـيقة، بل هو منفعل أو- على حد تعـبير الكندي نفسه- «فاعل بالمجاز[1]».

وإذا كانت صلة المجاز العقلي بميدان الفلسفة تتضح من خلال النص السابق ـ فإن صلته بعلم الكلام تتـضح إذا ما لاحظنا الأساس الذي يفرق البلاغـيون في ضوئه بين الحـقيقـة والمجاز العقليين، فـذلك الأساس هو عقيدة المتكلـم (وهو أساس كلامي كما نرى)، فبناء عليـه يرى البلاغيون أن التعبير قد يكون في ظاهره مـجازا، ولكنا نحكم بأنه حقيقة إذا علمنا أن عقيدة المتكلم تدين بذلك الظاهر:

فقوله (عز وجل) -على سـبيل المثال- حكاية عن الكفار: ﴿وَمَـا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ﴾ هو حقيقة عـقلية، مع أن فيه إسناد الإهلاك إلى الدهر (أي أنه مجاز من حيث ظاهر العبارة)، وذلك لأن قائلي تلك العبارة هم الدهريون الذي ينسبون كل الأفعال إلى الدهر عن عقيدة، ومقتضى ذلك أن تلك العبارة لو وردت على لسان مؤمن لكانت مجازًا عقليًا!

(١) انظر: «رسائل الكندي الفلسفية» ج(١) ص(١٨٣).

إن مغزي الاحتكام إلى هذا الأساس هو أن البحث في المجاز العقلي ليس بحثًا في فنية اللغة؛ إذ لم يعد الحكم بمجازية التعبير يرتد إلى الإحساس بطريقته أو الدهشة المثيرة للإعجاب إزاءه (وهو الأساس الذي ارتضاه البلاغيون للمجاز اللغوي)، بل يرتد إلى العلم بهوية قائله وسلوكه والمذهب الذي يدين به، وما إلى ذلك من قيم ومعايير تتعلق بالقائل وليس من بينها تجربته الخاصة أو إحساسه المتفرد بما يقول.

في إطار تلك النظرة العقلانية اقتصر تناول البلاغيين لأمثلة المجاز العقلي على مجرد بيان العلاقة والإشارة إلى الفاعل الحقيقي فحسب.

فعند النظر -على سبيل المثال- في قوله (عز وجل): ﴿وَأَخْرَجَتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا﴾ [الزلزلة: ٢] يكتفي البلاغيون بالإشارة إلى أن في الآية مجازًا عقليًا؛ لأن الفاعل الحقيقي لإخراج أثقال الأرض هو الله (عز وجل)، أما محاولة تحليل مثل هذا الأسلوب بالنظر إلى الآية، وتأمل دلالتها في سياقها الخاص فهذا ما لا نكاد نجده -على أهميته- لدى هؤلاء البلاغيون في هذا المبحث.

إن تقدير الفاعل في هذه الآية الكريمة لا ضرورة له ولا جدوى من ورائه فيما نرى، لأنه تقدير لما عزف التعبير القرآني عن ذكره لهدف فني، وذلك الهدف هنا هو فيما نحس -القصد إلى التركيز على الحدث في ذاته، وهو ذلك القذف التلقائي لما في باطن الأرض، ذلك الحدث الذي من شأنه أن يفاجيء النفوس، ويأخذ بمجامع القلوب، فيسيطر عليها بالفزع، ويستثير فيها مشاعر الدهشة والتعجب فتنطلق الألسنة -من ثم- بهذا الاستفهام التعجبي الذي تصوره لنا الآية التالية لتلك الآية: ﴿وَقَالَ الإِنسَانُ مَا لَهَا﴾ [الزلزلة: ٣].

والواقع أن التركيـز على الحدث في هذا التعبـير القرآني هو ظاهرة أسلوبية ذائعة في القرآن الكريم في وصفه لمشاهد يوم القيامة، وحسبنا أن نشير -على سبيل المثال- إلى قوله (سبحانه):

﴿ إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ * وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ * وَإِذَا الأَرْضُ مُدَّتْ * وَأَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ ﴾ [الانشقاق: ١-٤].

* * *

ثالثًا: الاستعارة:

لا يختلف المدلول الإصلاحي للاستعارة - في تراثنا البلاغي- عن المدلول اللغوي لمادتها، فالإعارة -لغة- تعني: نقل الشيء من مالكه أو حائزه إلى شخص آخر كي ينتفع به، وهذا النقل لا يكون -بداهة- إلا إذا كان بين المعير والمستعير صلة أو «علاقة» ما، وهذا المعنى اللغوي للكلمة هو ما قصده العباس بن الأحنف حين قال:

من ذا يعيرك عينه تبكي بها   أرأيت عينًا للبكاء تعار

ويقترب المعنى الاصطلاحي للاستعارة من هذا المعنى اللغوي، فالاستعارة هي: **استعمال الكلمة في غير ما وضعت له**، أي هي نقل الكلمة من معناها الذي اختص بها أو اختصت به في عرف الاستعمال إلى معنى آخر، فكلمة بدر «الثانية» -على سبيل المثال- في قول المتنبي عن ليالي الفراق:

يُبنَّ لي البدر الذي لا أريده   ويخفين بدرًا ما إليه سبيل

وكلمة «أسد» في قول شوقي في نهج البردة:

مهما دعيت إلى الهجاء قمت لها   ترمي بأسد ويرمي الله بالرجم

كل منهما استعارة، نقلت عن معناها الأصلي (البدر المعروف في الأولى، والحيوان المعروف في الثانية) إلى معنى مجازي (الحبيب في الأولى، وأصحاب الرسول وجنوده في الثانية)، وقد قام هذا النقل على أساس علاقة «المشابهة» بين المعنيين في كل منهما، أي مشابهة الحبيب للبدر في الإشراق والجمال، ومشابهة أصحاب الرسول للأسود في الشجاعة والإقدام.

وقد حظيت الاستعارة -في تراثنا البلاغي- من عناية البلاغيين واهتمامهم بما لم يحظ به قسيمها لديهم (المجاز المرسل)، فقد اقتصر

تناولهم لهذا المجاز ـ كما لاحظنا منذ قليل ـ على رصد علاقاته، أما تناولهم للاستعارة، فقد سار في اتجاهات عديدة، اتسم في كل منها بالتأني والإسهاب، ومحاولة الاستقصاء ،بحيث خرج بحث الاستعارة على أيديهم غاصا بالكثير من التقسيمات، حافلاً بالعديد من المصطلحات، شأنه في ذلك شأن بحث التشبيه كما لاحظنا من قبل.

ونستطيع -على وجه الإجمال- أن نرصد تناول البلاغيين للاستعارة في مباحث ثلاثة على التوالي:

أ- طبيعتها.

ب- أقسامها.

جـ- وظيفتها.

(أ) طبيعة الاستعارة:

الاستعارة في نظر البلاغيين هي ضرب من «الانحراف الدلالي» لألفاظ اللغة، فهي كما يعرفها القاضي الجرجاني «**ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها**»، وهي في نظر عبد القاهر: «**أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم**»، وهي -كما يعرفها ابن الأثير- «**نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه**[1]».

ولعلنا نلاحظ أن مصطلح «النقل» يتردد في تلك التعريفات، وهو ما نجده -كذلك- في كثير من التعريفات التي لم نذكرها، وجلى أن لهذا المصطلح دلالته على أن الاستعارة -في نظر البلاغيين- إنما تؤدي

(١) انظر: «الوساطة» ص(٤٢)، و«أسرار البلاغة» ج(١) ص(١٢٣)، و«المثل السائر» ص(١٤٢).

وظيفتها الفنيــة عن طريق «الانحراف الدلالي» ، فهـٰذا المصطلح يعني أننا مع كل استعــارة نكون إزاء معنيين: أحدهما أصلي وضــعت الكلمه له، وتعورفت به، وثانيــهما مــجازي انتقلت إليه الكلــمة كما في التــعريفين الأولين أو انتقل هو إليها كما في التــعريف الأخير، وسواء أكان هـٰذا أم ذاك فإن دلالة الكلمة على هـٰـذا المعنى المجازي ـ إنما هي تجاوز وانحراف عن دلالتها الوضعية التي تلازمها في عرف الاستعمال.

ولقــد كان في مــوروثنا الفلسفــي (الذي لم يكن موروثنا البــلاغي بمعزل عنه) ما يدعم هـٰذا التصور لمفهــوم الاستعارة لدى البلاغيين، فلقد عرف أرسطو المجــاز بأنه «**نقل أمر يدل علـى شيء إلى شيء آخر**» وقــد أوضح ابن سينا مفــهوم النقل بأنه «**أن يكون أول الوضع والتــواطؤ على معنى، وقد نقل عنه إلى مــعنى آخر من غير أن صار كأنه اســمه، صيرورة لا يميز معها بين الثاني والأول**[1]».

ولعل مما يلفت النظر أن تقــييــد النقل في نظر عبــد القاهر الــسابق بكونه «غير لازم» لا يخــتلف من حيث الدلالة عما قــيده به اين سينا في هـٰذا النص (من غير أن صار كأنه اسمه. . .)، فكلا القيدين يدل على أن الاستعارة لا تقــوم بوظيفتها الفنية -في هـٰـذا التصور- إلا إذا كان النقل فيها يمثل انحرافًا دلاليًا له جدته وطرافته بالنسبة لعرف الاستعمال، أما إذا تدوول نقل الكلمة إلى المعنى الجديد، وتكرر استعمالها فيه فإنها حينئذ لا تكون استعارة بل حقيقة ، وذلك لأن التداول يخلق جدتها، ويعفي على طرافتها، فتفقد بذلك قيمتها التي هي رهن الإحساس بانحرافها.

يبد أن تقــييد الــنقل بهـٰذا القيــد يدل ـ من جهــة أخرى -على أن الكلمة المستعــارة لا تقوم بوظيفتها إلا في ضوء من تمثل عــلاقتها بمعناها

(١) «فن الشعر لأرسطو» د. عبد الرحمن بدوي ص(٤٨، ١٩٢).

الوضعي، فهذا المعنى لغلبة استعمال الكلمة فيه يظل ماثلاً إزاء الدلالة الاستعارية بوصفه (الأصل) الذي انحرفت عنه الكلمة من جهة، والذي لا تنحرف إلا لماله به علاقة من جهة أخرى، بل إن هذا المعنى الوضعي أو المنقول منه يظل -في هذا التصور- يناوش دلالة الكلمة المستعارة حتى يحسم السياق أو القرينة توجهها إلى معناها المجازي «المنقول إليه» ـ هذا ما يقرره الزمخشري حيث يقول:

«الاستعارة إنما تطلق حيث يطوي المستعار له، ويجعل الكلام خلوا عنه صالحًا لأن يراد به المنقول عنه والمنقول إليه، لولا دلالة الحال أو فحوى الكلام[1]. . . ».

والأساس الذي يتم بناء عليه ذلك النقل أو الانحراف في نظر البلاغيين هو -كما أشرنا من قبل- علاقة التشابه بين المعنيين، فمعنى المشابهة ماثل في كل استعارة، أو لنقل -بعبارة أخرى-: إن التشبيه هو أصل الاستعارة وأساسها، ومن هنا كان تعريف الاستعارة لدى السكاكي بأنها «**أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دلالة على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به[2]**».

ومما هو جدير بالذكر أن هذا التلازم أو الارتباط بين الاستعارة والتشبيه قد ترتبت عليه بعض الظواهر أو القضايا في تراثنا البلاغي، وبحسبنا هنا أن نتوقف إزاء ثلاث منها، وتلك هي:

---

(١) «الكشاف» ج(١) ص(٣٩).
(٢) «مفتاح العلوم» ص(١٥٦).

١- الخلط بين التشبيه والاستعارة لدى بعض النقاد والبلاغيين.

٢- الخلاف حول التشبيه المضمر الأداة (المؤكد): أيعد من التشبيه أم من الاستعارة؟

٣- تقسيم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة.

وتلك الظواهر هي ما نتناولها -بإيجاز- فيما يلي:

١- أما الخلط بين التشبيه والاستعارة: فيتمثل في إطلاق مصطلح الاستعارة إزاء بعض التشبيهات لدى بعض البلاغيين، هذا ما نجده -على سبيل المثال- لدى ابن فارس الذي يعد من أمثلة الاستعارة في نظره قوله (عز وجل): ﴿**كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ**﴾ [المدثر: ٥٠].

كما يعد أبو هلال العسكري قول الشاعر:

صفت مثل ما تصفو المدام خلاله   ورقت كما رق النسيم شمائله

من أمثلة الاستعارة، وجلي أننا إزاء تشبيه صريح ذكرت أداته في كل من العبارة القرآنية والبيت.

كما يتمثل هذا الخلط في إطلاق مصطلح التشبيه على بعض الاستعارات، وهذا ما نجده لدى ابن رشيق -على سبيل المثال- الذي يعد من التشبيه قول ابن نواس:

يا قمرا أبصرت في مأتم   يندب شجوا بين أتراب
يبكي فيذري الدر من نرجس   ويلطم الورد بعناب

وكذا قول الشاعر:

فأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت   وردًا وعضت على العناب بالبرد

ثم يصرح بأن البيت الثاني لأبي نواس يتضمن تشبيه ثلاثة بثلاثة، وأن قول الشاعر «فأسبلت..» فيه تشبيه خمسة بخمسة[1]، وواضح أن ما في البيتين هو من الاستعارة لا من التشبيه، ففي البيت الأخير -مثلا- شبه الشاعر دمع الحبيبة باللؤلؤ، وعينها بالنرجس، وخدها بالورد، وأناملها المخضبة بالعناب، وثغرها بالبرد، ثم حذف المشبه في كل تشبيه من تلك التشبيهات وذكر المشبه به فحسب، فالدر والترجس والورد والعناب كل منها أريد به معنى غير معناه الحقيقي الموضوع له -أي أنها استعارات لا تشبيهات كما يصرح ابن رشيق.

٢- أما التشبيه المضمر الأداة:

فقد كان للبلاغيين فيه رأيان مختلفان: **أحدهما:** أنه من الاستعارة لا من التشبيه، وهو ما نجده لدى الرماني وأبي هلال العسكري وابن سنان الخفاجي، فالفرق بين التشبيه والاستعارة في نظر هؤلاء هو ظهور أداة التشبيه في الحال الأولى وعدم ظهورها في الحال الثانية، وحجتهم في ذلك أن الاستعارة ليست لها أداة كالتشبيه، فقولنا: زيد كالأسد هو تشبيه لظهور الأداة فيه، وبالتالي فإن قولنا: «زيد الأسد» هو استعارة لتجرده من تلك الأداة، ثم إنه لا فرق -كما يصرح أصحاب هذا الرأي -بين قولنا: «زيد أسد» وقولنا: «لقيت الأسد» و «زارني الأسد»، فالمعنى في الأمثلة الثلاثة واحد، وهو المبالغة في التشبيه، فإذا كنا نسلم بأن المثالين الأخيرين هما من الاستعارة، فينبغي أن نسلم -بالتالي- بأن الأول منها.

أما الرأي الثاني:

فيذهب إلى أن التشبيه المضمر الأداة ليس من الاستعارة، بل هو من

(١) انظر في هذه الظاهرة: «الصاحبي» ص(١٧٤)، و«الصناعتين» ص(٣٠٧)، و«العمدة» ج(١) ص(٢٩٣- ٢٩٤).

التشبيه، مثله في ذلك -تمامًا- مثل ما تظهر فيه الأداة، وهذا ما نجده لدى الجرجانيين (القاضي وعبد القاهر) وابن الأثير وغيرهم، فالفرق بين التشبيه والاستعارة في نظر هؤلاء ليس هو مجرد ذكر الأداة عند التشبيه وإسقاطها عند الاستعارة، بل هو ذكر الطرفين معًا في الحال الأولى، وإسقاط أحدهما في الحال الثانية، فقولنا -على حد تمثيل عبد القاهر في هذا الصدد -: «عنت لنا ظبية» ونحن نريد امرأة، أو «وردنا بحرًا» ونحن نريد وصف رجل بالكرم -هو استعارة؛ لأننا في كلا المثالين قد أسقطنا ذكر المشبه من الكلام - أما قولنا: «زيد أسد» أو «هند بدر» فهو من التشبيه، للتصريح بذكر الطرفين فيه،

وقد وضع أصحاب هذا الرأي (الراجح في نظرنا) فروقًا كثيرة للتمييز بين التشبيه والاستعارة، من بينها:

* أن معنى التشبيه هو الغرض المقصود في كل من الصورتين (التشبيه والاستعارة)، غير أنه يستفاد من الصورة الأولى صراحة سواء ذكرت فيها الأداة أم لم تذكز، فقولك «زيد أسد» لا يحتمل إلا معنى واحدًا هو أنك تشبه زيدًا بالأسد في شجاعته، أما في الصورة الثانية (الاستعارية) فإن التشبيه يكون مطويًا في النفس، ولا يستفاد -من ثم- من لفظ الاستعارة إلا بدلالة القرينة المقالية أو المقامية، فقولك: «رأيت أسدًا» مثلا لا يفيد معنى التشبيه إلا إذا كانت هناك قرينة مّا تدل على أنك تقصد تشبيه شخص بالأسد في الشجاعة؛ إذ لا مانع أن يكون الغرض إذا لم توجد القرينة -أنك رأيت أسدًا على الحقيقة، ولذلك قد تلتبس بعض الاستعارات على بعض الناس، فيفهمون من لفظ الاستعارة معناه الحقيقي لا المجازي، كما روي أن عدي بن حاتم أشبه عليه المراد بلفظ الخيط في قوله (تعالى): ﴿حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ

الأَسْـوَدِ﴾ وحمله على ظاهره ، فقـد روي أنه قال: لما نزلت هـذه الآية أخذت عقالا أسود وعقالا أبيض، فوضعتهما تحت وسادتي، فنظرت فلم أتبين، فذكرت ذلك للنبي (ﷺ) فقال: «**إن وسادك لطويـل عريض، إنما هو الليل والنهار**».

* أننا إذا أظهرنا أداة التشبيه في التشبـيه المضمرة فيه حسن ظهورها فيه، وهـذا بخلاف الاستعارة؛ إذ إن إظـهار الأداة فيها يقـتضي ضرورة إظهـار الطرف المحذوف، وفي ذلك إضـعاف لعنصـر الخيـال فيهـا، مما يفـقدهـا الحسن والمزية، فـإذا أوردنا قـول الشـاعر على حـد تمثـيل ابن الأثير[1]:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ... وردا وعـضت على العناب بالبـرد

وجـدنا بـه من الحـسن والرونق مـالا خـفـاء بـه، وهو من باب الاستعارة، فإذا أظهرنا الأداةوالمسـتعار له صرنا إلى كلام غث، وذلك أنا نقول: فأمطرت دمعًا كـاللؤلؤ من عين كالنرجس، وسقت خدا كالورد، وعضت على أنامل مـخضوبة كالعناب بأسنان كـالبرد، وفي ذلك إهدار للقيمة الفنية في البيت.

٣- تقسيم الاستعارة إلى مفيده وغـير مفيدة، وهو تقسيم بدأه عبد القاهر الجرجاني وتابعـه فيه السكاكي وآخرون، والذي يعنينا هو أن ذلك التقسـيم قد قام بناء على إحسـاس هؤلاء بأن التشبيـه هو الأساس المكين للاستعارة»:

---

(١) «المثل السـائر» ص(١٤٠)، وانـظر في تلك الظاهرة أيضًـا: «الـنكت في إعـجـاز القرآن» ص(٧٥)، و«الوساطة» ص(٤١) و«أسرار البلاغة» ج(٢) ص(١٩٤).

فالاستعارة المفيدة: هي -كما يصرح عبد القاهر- التي تفيد معنى التشبيه مثالها قولك: «رأيت أسدًا» وأنت تعني رجلا شجاعًا و . . . بحرا تريد رجلا جوادًا، و. . . بدرًا وشمسًا تريد إنسانا مضيء الوجه متهللا، ففي كل تلك الأمثلة نحن نفيد معنى هو «المبالغة في التشبيه».

أما غير المفيدة: فهي ما لم تفد معنى التشبيه، ويأتي ذلك -في نظر عبد القاهر- في التبادل بين الألفاظ الدالة على عضو واحد من أعضاء الجسم المختلفة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، وذلك كالشفة للإنسان التي تناظر «المشفر» للبعير «والجحلفة» للفرس، وكالأنف للإنسان، التي تدل على ما يدل عليه «المرسن» في الحيوان.

وخلاصة كلام عبد القاهر في هذا القسم: أن استخدام لفظة من تلك الألفاظ مكان الأخرى إن أفاد معنى التشبيه لحق بالقسم السابق «الاستعارة المفيدة»، كما في قولنا مثلاً «أنشب فيه مخالبه» ونحن نريد إنسانًا؛ لأن ذلك يتضمن معنى تشبيه ذلك الإنسان بالإسد، وكما في قول الفرزدق:

ولو كنت ضبيًا عرفت قرابتي ولكن زنجيا غليظ المشافر

لأن ذلك يتضمن معنى تشبيه المخالب بالجمل للتهوين من شأنه، فكأنه قال: «ولكن زنجيا كأنه جمل لا يعرفني ولا يهتدي لشرفي».

أما إذا لم يفد التبادل بين مثل هذه الألفاظ معنى التشبيه فإن ذلك يعد من الاستعارة «غير المفيدة»، وقد ساق عبد القاهر على ذلك أمثلة كثيرة منها مثلاً قول الشاعر:

والحشو من حفانها كالحنظل

حيث أطلق لفظ الحفان على صغار الإبل، مع أنه موضوع لصغار النعام، ومنها قول الشاعر:

فبتنا جلوسًا لدى مهرنا ننزّع من شفتيه الصفارا[1]

والواقع أن عبد القاهر قد تسامح في إطلاقه على مثل تلك الاستخدامات الاستعارة «غير المفيدة»، إذ هو بذلك قد غفل عن تلك «الفائدة» التي تستشف من إيحاء اللفظة المنقولة في سياقها الخاص، فاستخدام «الشفة» في البيت الأخير -مثلا- مع الفرس توحي بمدى قرب هذا الفرس من نفوس أصحابه، واعتزازهم به وحنوّهم عليه حتى كأنه إنسان، أي أنه استخدام ذو «فائدة» في سياق البيت.

إن الشاعر في مثل تلك الاستخدامات لا يعبث بمواضعات اللغة، ولكنه يوظف تلك المواضعات توظيفًا فنيا في تجسيد تجربته، والإيحاء بمشاعره -لنتأمل قول الحطيئة مخاطبًا عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) بعد أن ألقى به في السجن لإقذاعه في الهجاء، فهو يقول:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ زغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة فاغفر عليك سلام الله يا عمر

فلفظة «الأفراخ» في أصل اللغة تعني صغار الدجاج، ولكن الحطيئة يستخدمها في البيت الأول ليشير بها إلى أولاده الصغار الذين تركهم في موطنه «ذي مرخ»، وهو بذلك يجسد لعمر (رضي الله عنه) ما عليه هؤلاء الأطفال من ضعف وعجز، ومدى حاجتهم إلى العائل الذي يكفل حاجتهم ويحميهم، والحطيئة بذلك إنما يهدف إلى إثارة عاطفة الرحمة

(١) انظر في هذا التقسيم وأمثلته: «أسرار البلاغة» ج(١) ص(١٢٣) وما بعدها.

والإشفاق لدى الخليفة، كي يعفو عنه ويطلق سراحه[1].

وأيا ما كان الرأي في نظرات عبد القاهر في ثنايا تقسيمه للاستعارة على هذا النحو ـ فإن ما يعنينا هو أن هذا التقسيم -في حد ذاته- دليل على العلاقة الوثيقة في نظر البلاغيين بين الاستعارة والتشبيه، ولعلنا قد لاحظنا فيما سبق أن «الفائدة» التي تتمثل في الاستعارة فتسمى من أجلها «مفيدة»، وتتجرد منها فتسمى «غير مفيدة» ليست سوى معنى التشبيه.

* * *

(١) انظر: «التعبير البياني» د. شفيع السيد ص(١٣٠-١٣١).

(ب) أقسام الاستعارة:

تختلف الصورة الاستعارية من حيث طبيعة عناصرها - قليلاً- عن الصورة التشبيهية في نظر البلاغيين ، ذلك أن الصورتين وإن اتفقتا -لديهم- في أداء معنى واحد هو المشابهة بين طرفين - فإن الأولى منهما تبلغ في تصوير ذلك المعنى حدا لا تبلغه الثانية، فالاستعارة لا تفيد -كالتشبيه- مجرد المماثلة بين الطرفين، بل إنها لا تقوم إلا بناء على ادعاء أن أحد الطرفين قد أصبح فرداً من أفراد الآخر، وفي ظل هذا (الادعاء) تستغني الصورة الاستعارية عن التصريح بكل من أداة التشبيه ووجه الشبه، وفي ظله -كذلك- لا يذكر فيها إلا طرف واحد من الطرفين (المشبه والمشبه به) -فإذا كانت العلاقة بين طرفي التشبيه (المصرح بهما فيه دائما) هي علاقة أفقية؛ إذ يستشفها المتلقي من ملاحظتهما معًا في بناء الصورة -فإن العلاقة بينهما في الاستعارة هي علاقة رأسية؛ إذ هي لا تدرك إلا بناء على ملاحظة طرف واحد يصرح به.

فعناصر الصورة البلاغية في نظر البلاغيين هي:

الطرفان: أي المنقول منه والمنقول إليه.

الجهة الجامعة: التي تبرّر ذلك النقل، وهي كما سبق أن ذكرنا علاقة المشابهة.

اللفظ المستعار: أي المنقول.

وقد قسم البلاغيون الاستعارة بحسب تلك العناصر (كما صنعوا في

التشبيه) إلى أقسام عديدة نكتفي منها بما يلي:

١- تقسيمهم لها بحسب ذكر المستعار منه أو عدم ذكره إلى: تصريحية ومكنية.

٢- ثم بحسب طبيعة اللفظ المستعار إلى: أصلية وتبعية.

٣- ثم بحسب ذكر الملائم لأحد الطرفين (أولَهما) أو عدم ذكره إلى مرشحة ومجردة، ومطلقة.

٤- ثم أخيراً -بحسب كون الطرفين مركبين أو مفردين إلى تمثيلية وغير تمثيلية، وتلك التقسيمات هي ما سنتوقف إزاء كل منها- بإيجاز - في الصفحات التالية:

أولاً: التصريحية والمكنية:

فالاستعارة التصريحية: هي التي يصرح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به)، وذلك كما في قوله (عز وجل) في خطاب أهل الكتاب: **﴿قَدْ جَاءَكُم مِّنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ * يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلامِ وَيُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ﴾** [المائدة: ١٥-١٦].

ففي الآية الأولى تشبيه للرسول (ﷺ) أو لرسالته بالنور في الهداية إلى الطريق القويم، وفي الآية الثانية تشبيه للكفر والضلال بالظلمات، وللإيمان والهدى بالنور، ثم حذف المشبه في كل تشبيه من تلك التشبيهات الثلاثة، واكتفى بذكر المشبه به، فكانت الاستعارة التصريحية.

ومن ذلك قول الرسول (ﷺ): «**حبك الشيء يعمي ويصم**»، فليس المقصود بالفعلين في الحديث معناهما الحقيقي؛ لأن الحب لا يعمي أو يصم على الحقيقة، وإنما المقصود ما يترتب على الحب من غفلة عن

عيوب المحبوب، وتجاهـل لما قد توجه إليه من تهم «وعين الرضا عن كل عيب كليلة. . .»، ففي الحديث -إذن- تشبيه للغفلة عن العيوب بالعمى، ولتجاهل اتهام المحبوب والقدح فيه بالصمم ثم حذف المشبه، وذكر المشبه به في الحالين على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن ذلك أيضًا قول الشريف الرضي:

يا ظبيـة البـان ترعى في خـمـائله ... ليـهنك اليـوم أن القلب مـرعـاك
الماء عـندك مـبـذول لشـاربه ... وليس يـرويك إلا مـدمع البـاك

ففي البيت الأول لا ينادي الشـاعر ظبية على الحقـيقة، وإنما ينادي محـبوبته التي فتن بها، وذاق ألـم الجوى في حبهـا، فهو قد شـبه تلك الحبيـبة -في جمـالها- بالظبية، ثم حـذف المشبه وصرح بالمشـبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

أما الاستعارة المكنية:

فهي الـتي يحذف منهـا المشبـه به، ويدل عليه بذكـر خاصـية من خواصـه أو لازمة من لوازمـه. مثـال ذلك قوله (عز وجل) عـلى لسان سيدنا زكريا (عليه السلام): ﴿**رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**﴾ [مريم: ٤]، فلقد شبه الشيب في الرأس بالنار بجـامع البياض في كل منهما، ثم حذف المشبه به، ودل عليه بذكر لازم من لوازمه وهو الاشتعال.

ومن الاستعارة المكنية قول ابن الرومي في رثاء ابنه:

لقـد انجـزت فـيـه المـنايا وعـيـدها ... وأخلفت الآمـال ما كان مـن وعد

ففي البيت تشبيه لكل من المنايا والآمال بالإنسان الذي يوعد ويهدد بالشر (في الاسـتعارة الأولى)، ويعد بالخـير (في الاستعارة الثـانية)، ثم

حذف المشبــه به، ودل عليه بذكر خاصية من خــواصه، وهي الإنجاز في الأولى والإخلاف في الثانية.

ومنها كذلك قول المتنبي.

خميس بشـرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجـوزاء مـنه زمـازم

فالمتنبي يمدح سيف الدولة بالشجاعة، لانتصاره على هؤلاء الأعداء كثيري العــدد والعتاد، فجيشه قــد ملأ الأرض، وأصواته قد بلغت عنان السماء كالرعــد، ولهذا المعنى الأخير يشبه الشــاعر الجوزاء بإنسان يصك سمــعه هدير تلك الأصوات، ثم حذف المــشبه به، ودل عليه بذكــر أحد لوازمه، وهو «الأذن».

وتجدر الإشــارة هنا إلى أن اللازم المذكــور الدال على المشبــه به في الاستعــارة المكنية هو ما يطلق عليه البــلاغيون «القرينة»، فألفــاظ اشتعل -أنجزت- أخلفت- أذن- كل منها قرينة دالة- في موطنها- على استعارة المشبــه به للمشبه، فـإذا ما تعددت في الأسلوب لوازم المشبــه به، كانت القرينة -في نظر الــبلاغيين- هي أقــواها في الدلالة عليه، أما مــا عداها فهو ما يطلقون عليه مصطلح «الترشيح»، وهو ما سنعود إليه بعد قليل.

ثانيًا -الأصلية والتبعية:

فالاستـعـارة الأصليـة: هي ما يكون اللفظ المســتعار فيهــا اسم جنس (غير مشتق) سواء أكان اسم ذات كأســد أو بحر أو بدر، أو اسم معنى (مصدر) كالعلم أو الكرم أو الشجاعة مثلاً، فمن ذلك قول المتنبي في رثاء محمد بن الفضل:

يا شهابا خبا لآل عبيد اللـــــــــــه أعزز بفقد هـذا الشهاب

وقول التهامي في رثاء ابنه:

يا كوكبًا ما كان أقصر عمره ... وكذاك عمر كواكب الأسحار

وقول المتنبي يخاطب سيف الدولة:

رميتهم ببحر من حديد ... له في البر خلفهم عباب

فالألفاظ المستعارة في الأبيات الثلاثة (شهابا- كوكبا -بحر) كلها أسماء أجناس - فهي- إذن ـ من الاستعارة الأصلية:

والسر في تسمية البلاغيين لتلك الاستعارة بهذا الاسم، هو أن المعنى الحقيقي للفظ المستعار يمثل بذاته أو بالأصالة طرفًا من طرفي المشابهة، ولذا فإننا عند تحليل الاستعارة لا نشير إلا إليه، فنقول مثلاً في الاستعارة في بيت المتنبي: شبه الجيش كثير العدد والعتاد بالبحر، بجامع الضخامة والاندفاع المخيف في كل، ثم حذف المشبه، فاللفظ المذكور- إذن- هو نفسه اللفظ الدال على المشبه به، وليس مشتقًا منه أو تابعًا له كما سنرى فيما أطلقوا عليه الاستعارة التبعية.

وقد برر البلاغيون اقتصار الاستعارة الأصلية على أسماء الأجناس بأن اسم الجنس يصدق على كثيرين، الأمر الذي يمكن معه ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، ولهذا فإن الاستعارة لا يمكن أن تتحقق في «علم الشخص» كمحمد أو سعيد مثلا، اللهم إلا إذا كان علمًا لشخص اشتهر بصفة خاصة، كاشتهار «حاتم» بالكرم، أو «لقمان» بالحكمة، أو «قيس» بالحب العذري. ، فمثل تلك الأعلام تصح الاستعارة فيها؛ لأن كلا منها لا يدل على الذات المفردة فحسب، بل عليها وعلى الصفة التي اشتهرت بها، ، فكأنه بذلك قد أصبح «جنسًا» يصدق على كثيرين.

مثال ذلك قول المتنبي:

لأمـــة فـــاضـــة أضـــاة دلاص   أحكمت نسـجـهـا يدا داود[1]

فلفظة داود في البيت هي علم على نبي الله داود (عليه السلام)، وقد استعارها الشاعر لصانع تلك الدرع التي يصفها، لأن نبي الله قد اشتهر بعمل الدروع وإجادة صنعها.

أما الاستعارة التبعية:

فهي ما لا يكون اللفظ المستعار فيها اسم جنس ، وذلك كأن يكون اسمًا مشتقًا أو فعلاً أو حرفًا.

فمثال الاستعارة في المشتق: قوله (عز وجل): ﴿**قَالُوا يَا وَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ**﴾ [يسن: ٥٢]، وقوله (جل شأنه): ﴿**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ**﴾ [الحاقة: ٦]، فلفظتا الاستعارة في الآيتين هما من المشتقات؛ إذ الأولى منهما اسم مكان (مرقدنا)، والثانية اسم فاعل (عاتية)، فهما -إذن- من الاستعارة التبعية كما يصرح البلاغيون، لأن استعارة المشتق -في نظرهم- لا بد أن تكون تابعة للمصدر، فإجراء الاستعارة الأولى -مثلاً- يكون على النحو التالي: شبه الموت -أولا- بالرقود، ثم حذف المشبه وتنوسي التشبيه حتى صار الرقوديعني الموت، ثم اشتق من الرقود بهذا المعنى «مرقد» بمعنى مكان الموت أي القبر، وعلى هذا فالاستعارة في نظرهم تصريحية تبعية.

ومثال الاستعارة في الفعل قوله (عز وجل): ﴿**إِنَّا لَمَّا طَغَا الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ**﴾ [الحاقة: ١١]، وقوله (سبحانه): ﴿**وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ**﴾

(١) اللأمة: الدرع، والفاضة: الواسعة، أضاة دلاص: صافية ملساء.

[الأعراف: ١٥٤].

فالاستعارة في الفعلين (طغى -سكت) هي من الاستعارة التبعية، أي هي تابعة -في كل منهما- لاستعارة المصدر الذي اشتق منه، فعند تحليل خطوات الاستعارة الأولى مثلاً ينبغي -في نظر البلاغيين- أن يقال: شبه فيضان الماء وارتفاعه بالطغيان والغلو في الظلم، ثم حذف المشبه، وأطلق الطغيان مرادًا به فيضان الماء، ثم اشتق من الطغيان بهذا المعنى: طغى بمعنى فاض.

ومثال الاستعارة التبعية في الحروف في نظر كثير من البلاغيين قوله عز وجل عن سيدنا موسى (عليه السلام): ﴿فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا﴾ [القصص:٨] ، فاللام الداخلة على الفعل في الآية «ليكون» هي للتعليل في الأصل، ولكنها استعبرت لتفيد مطلق ترتب شيء على شيء، وذلك لأن علة الالتقاط ليست هي أن يكون عدوًا لهم، وإنما هي أن يكون لهم كالابن، فاستخدام لام التعليل في الآية- في نظر هؤلاء- هو استعارة تبعية تصريحية.

ومن الأمثلة التي يوردونها في هذا الصدد قوله (سبحانه» على لسان فرعون حين هدد السحرة بعد إيمانهم: ﴿وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ﴾ [طه: ٧١]، فحرف الجر في العبارة القرآنية «في» موضوع لإفادة معنى الظرفية، ولكنه استعير ليفيد معنى الاستعلاء، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

وإنما كانت استعارة الحروف من الاستعارة التبعية في نظر البلاغيين، لأنها تجري أولا في المعاني الكلية للحروف كالاستعلاء والابتداء والغاية والظرفية، ثم تسري (بالتبعية) على المعنى الجزئي للحرف.

والحق أن نظرات البلاغيين في هذا الصدد لا تخلو من تعسف، ولنا عودة إلى ذلك عند التعقيب على مبحث الاستعارة بعد قليل.

ثالثا: المرشحة. والمجردة. والمطلقة:

سبق أن أشرنا إلى أن تقسيم الاستعارة إلى تلك الأنواع الثلاثة إنما هو بحسب ذكر الملائم لأحد الطرفين (أولَهما) أو عدم ذكره.

فالاستعارة المرشحة:

هي التي تقرن بما يلائم المستعار منه (المشبه به)، الأمر الذي يفيد المبالغة في تناسي التشبيه، وتخييل أن المعنى الأصلي للكلمة هو المراد. مثال ذلك قوله (جل شأنه): ﴿**أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ**﴾ [البقرة: ١٦]، فقد استعير لفظ الاشتراء ليفيد معنى اختيار الكفار لطريق الضلال، لأن في كل من الشراء والاختيار مبادلة على نحو ما، ثم قرنت الاستعارة بعد ذلك بما يلائم المستعار منه وهو الربح والتجارة، وفي ذلك ترشيح أي تقوية وتأكيد للاستعارة.

ومن الترشيح قول أحمد شوقي داعيًا إلى سفور المرأة ومنتقدًا فكرة الحجاب:

قل للرجال طغي الأسر	**طير الحجال متى يطير**
أو هي جناحيه الحديد	**وحز ساقيه الحرير**
هل هيئت درج السماء له	**وهل نص الأثير**
وسما لمنزله من الدنيا	**ومنزله خطير**
تالله لو أن الأديم	**جميعه روض ونور**
في كل ظل ربوة	**وبكل وارفة غدير**
وعليه من ذهب سياج	**أو من الياقوت سور**

مـــا تم مـن دون الســـــمــــاء   لـه علىٰ الأرض الحـــبـــــور
إن الـســـمــــــاء جـــــديـرة   بالـطيـــر وهو بـهـــا جـــديـر

فشوقي في البيت الأول يشبه المرأة التي لا تخرج إلىٰ ميادين العمل والحياة بالطائر المقـيد، فلفظ «طير الحجال» مسـتعار (استعارة تصـريحية) لتلك المرأة -وقد حفلت الأبيات التالية كلها كما نلاحظ بما يلائم المستعار منه، الأمـر الذي نتخـيل إزاءه أن الشـاعر يتـحـدث -فعـلا- عن طائر حبيس.

أما الاستعارة المجردة:

فهي التي تقرن بما يلائم المسـتعار له (المشبه) ، وذلك كـما في قول البحتري:

يؤدون الـتـــحــــيــــة كـل يوم   إلىٰ قـــمـــــر مـن الإيوان بـاد

فقـد استعـبر لفظ القـمر للمدوح، ثم قـرنت الاسـتعارة بما يلائم الممدوح، وهو قول الشاعر في نهاية البيت «من الإيوان باد».

ومن ذلك أيضًا قول المتنبي:

وغـيــبت النوىٰ الـظبيـــات عني   فـســـاعـدت البـراقع والحــجـالا

فلفظ (الظبيات) مـستعار للنساء، والبراقع والحـجاب مما يلائمهن، فهي استعارة مجردة إذن.

أما الاستعارة المطلقة:

فهي التي لـم يذكر فيها ما يلائم أحد الطرفين، أو التي يذكر فيها ما يلائم المسـتعـار منه، وما يلائم المسـتعـار له: فمـثال الحال الأولـىٰ قول

الشاعر: (السابق):

فأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت   وردا وعضت على العناب بالبرد

فالبيت يتضمن -كما أشرنا من قبل- خمس استعارات، وليس فيه ما يلائم أحد الطرفين في أي منها.

ومثال الحال الثانية قول كثيّر عزة:

رمتني بسهم ريشه الكحل لم يضر   ظراهر جلدي وهو للقلب جارح

فقد استعار الشاعر السهم لنظرة الحبيبة، ثم ذكر بعد ذلك لفظ «الريش»، وهي تلائم المستعار منه، ثم لفظة «الكحل» وهي تلائم المستعار له، أي أن في الاستعارة تجريدًا وترشيحًا في آن واحد، وهي بذلك تشبه الحال الأولى التي لا يذكر فيها ما يلائم أيا من الطرفين، فالاستعارة في الحالين تسمى «الاستعارة المطلقة».

بقي أن نشير إلى أن البلاغيين قد رتبوا تلك الأنواع الثلاثة من حيث أثرها في تقوية الاستعارة ، فصرحوا بأن الترشيح أقواها، ثم يليه الإطلاق، ثم التجريد، وعللوا لذلك بأن مبني الاستعارة على تناسي التشبيه، فكل ما أعان على ذلك فهو معين على تقويتها، والترشيح (ذكر ملائم المستعار منه) يؤدي ذلك أبلغ أداء..

رابعًا: التمثيلية وغير التمثيلية:

يقصد بالاستعارة غير التمثيلية ما يكون الطرفان فيها مفردين، وذلك كالاستعارات التي عرضنا لها في هذا المبحث حتى الآن.

أما الاستعارة التمثيلية:

فهي ما يكون الطرفان فيها مركبين، أي أنها -بعبارة أخرى - تشبيه مركب حذف منه المشبه، وهذا ما يشير إليه الخطيب القزويني حيث يعرفها بقوله:

«تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى، ثم إدخال المشبه في جنس المشبه به مبالغة في التشبيه فتذكر بلفظها من غير تغيير من الوجوه[1]. . . ».

فمن أمثلة الاستعارة التمثيلية تلك الرسالة الموجزة التي وجهها الوليد بن يزيد -لما بويع بالخلافة- إلى مروان بن محمد وقد بلغه أنه متوقف في البيعه له، ذلك أنه كتب إليه: «أما بعد: فإني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فإذا بلغك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت، والسلام»، ففي العبارة تشبيه لمروان في تردده بين البيعة والإحجام عنها ـ بصورة رجل متردد في الذهاب إلى أمر، فتارة يريد الذهاب فيقدم رجلا، وتارة لا يريد فيؤخر الأخرى، ثم حذفت صورة المشبه، وذكرت صورة المشبه به فهي -إذن- استعارة تمثيلية.

ومثال ذلك أيضًا قولك لمن يبذل جهدًا في عمل لن يجدي عليه أدنى نفع: «أراك تنفخ في غير فحم»، أو «أنت تخط على الماء».

ومن ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم تك في يمنى يديك جعلتني ... فلا تجعلنّي بعدها في شمالكا

ففي البيت صورة تمثيلية لما يريد الشاعر أن يعبر عنه من أنه كان

(١) انظر: «الإيضاح» ص(١٧٣).

محبوبًا مـقربًا من صاحبه، فلا ينبغي -من ثم- أن يـبعده أو يتخلىٰ عنه ذلك الصاحب.

ومن ذلك أيضًا قول أبي الطيب المتنبي:

وفي تعب من يحسد الشمس نورها ويجهـد أن يأتي لـهـا بضـريب

فالمتنبي يصور بتلك الصـورة التمثيلية العناء الذي يعانـيه من يحسد العظماء، ويتكلف -عبـثًا- الانتقاص من أقدارهم، والتـهوين مما تفردوا به، وسموا علىٰ أقرانهم فيه.

وجليّ أن الاستعارة التمثيلية -كـما يتضح في نماذجها السابقة- هي صورة مركبة، أي أن الشبه فـيها منتزع من عدة عناصر، ومن ثم فإنه من العبث تفـتيت مثل تلـك الصورة، ومحـاولة رصد الشبـه في عنصر من عناصرها منعزلا عـما يتآزر معه في إطارها، وفي ذلك يقول عـبد القاهر الجرجاني:

«اعلم أنك تجد الاسم وقد وقع من نظـم الكلام الموقع الذي يقتضي كونه مستـعارًا، ثم لا يكون مستعارًا، وذلك لأن التشبـيه المقصود منوط به مع غيـره، وليس له شبه ينفـرد به، علىٰ ما قدمت لك من أن الشـبه يجيء منتزعًا من مجموع جملة الكلام...».

ومن الأمثلة التي يسوقـها عبد القاهر في هـٰذا الصـدد: قول القائل وقد سـمع كلامًا حـسنًا من رجل دميم: «عـسل طيب في ظرف سوء» - يقول عبد القاهر:

«ليس «عسل» ههنا علىٰ حدّه في قـولك: ألفاظه عسل، لأجل أنه لم يقصد إلىٰ بيـان حال اللفظ الحسن، وتشبيهـه بالعسل في هـٰذا الكلام

الحسن من الرجل المشنوء في منظره، وإنما قصد إلىٰ قياس اجتماع فضل المخبر مع نقص المنظر بالشبه المؤلف من العسل والظرف[1]».

ويرىٰ البلاغيون أن الاستعارة التمثيلية إذا كثر تداولها وشاعت علىٰ الألسنة سميت «مثلا»، فالأمثال ما هي إلا استعارات تمثيلية تعورفت فأصبحت تقال في مقامات جديدة شبيهة -في كل منها- بالمقام الأول، ففي كل مثل ما يسمىٰ «المورد»، وهو الموقف الذي قيل فيه عند أول استخدام له، وما يسمىٰ «المضرب» وهو الموقف الجديد الذي يقال فيه لمشابهته للموقف الأول، ولهذا فإن لفظ المثل لا يتغير بل يلزم صورة واحدة هي صورته التي ورد عليها أولا.

فمن الأمثال قولهم: «أحشفا وسوء كيلة» وهو يضرب مثلاً لكل شخص يظلم من جهتين، وبيان الاستعارة فيه أن يقال: شبهت هيئة من يظلم من جهتين بهيئة رجل باع لآخر تمرًا رديئًا وطفف له في المكيال، واستعير التركيب الموضوع للمشبه به للمشبه.

ومنها: «إنك لا تجني من الشوك العنب»، وهو يضرب لمن يفعل الشر وينتظر مجازاته بالخير، ومنها: «إن البغاث بأرضنا يستنسر»، ويضرب للضعيف الذي تتاح له الفرصة فيظهر بمظهر القوىٰ، ومنها أيضًا: «لا يُفتىٰ ومالك بالمدينة» وهو يضرب مثلاً للتحرج من الإدلاء بأي رأي في أمر من الأمور بحضرة من هو أعلم به، وأحق بالفتوىٰ فيه.

بقي أن نشير إلىٰ أن بعض الأبيات الشعرية قد يتضمن تشبيهًا مركبًا، بحيث يتمثل المشبه في شطرها الأول، والمشبه به في شطرها

(١) «أسرار البلاغة» ج(٢) ص(١٢٣، ١٢٤).

الثاني، فإذا ذكر البيت من تلك الأبيات كانت الصورة تشبيهًا ، أما إذا اكتفى بذكر الشطر الثاني -فحسب- في مقام يستدعي ذلك فإن الصورة حينئذ تصبح استعارة تمثيلية، ويتجلى ذلك في كثير من النماذج التي ذكرناها عند حديثنا عن التشبيه الضمني، فمن ذلك مثلاً قول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه ... ما لجرح بميت إيلام

فالبيت برمته تشبيه (ضمني) مركب، أما إذا اقتطع الشطر الثاني منه، وذكر في مقام يتطلبه ويلائمه فإنه يكون استعارة تمثيليه ومن ذلك قوله

وهكذا كنت في أهلي وفي وطني ... إن النفيس غريب حيثما كانا

فالشطر الثاني هو المشبه به، ولهذا إذا ذكر وحده في موقف يستدعيه كان استعارة تمثيلية.

* * *

(ج) وظيفة الاستعارة:

لقد ذكر البلاغيون للصورة الاستعارية وظائف كثيرة ، من أبرزها:

١- المبالغة والتأكيد[1].

٢- التوضيح والإبانة.

٣- إبراز المعنىٰ في معرض حسن.

ونحن لا نود أن نستقصي النظر في تلك الوظائف الثلاث، وإنما نود -فقط- أن نلاحظ أنه ليس من بينها ما يدل علىٰ وعي البلاغيين بفعالية الاستعارة، وإدراكهم لدورها النشط وقدرتها الخلاقة في تشكيل الدلالة وإبداع المعاني، فالاستعارة في ضوء تلك الوظائف لا تعدو أن تكون ترجمة حسنة، أو نقلاً مؤثرًا لمعان ثابته مقررة سلفًا، أي أن المعنىٰ الاستعاري -في هـٰذا التصور- هو مادة قديمة جديدة الإخراج.

لقد وازن كثير من البلاغيين بين الاستعارة والتشبيه،ولم تكد تخرج نتيجة تلك الموازنة عن أن مزية الاستعارة هي في تلك المبالغة التي يتجرد منها التشبيه.

هـٰذا ما يقرره عبد القاهر الجرجاني حيث يجيب عن تساؤل مؤداه: إذا كان الغرض من الاستعارة هو التشبيه فما الفرق بينها وبين الصورة

(١) سوف نقصر حديثنا علىٰ تلك الوظيفة، لأن البلاغيين ألحوا عليها أكثر من سواها، سواء في تأصيلهم النظري للاستعارة، أم في تحليلهم لنماذجها.

التشبيهية في أدائه؟ يقول:

«إن التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو المبالغة .. ألا ترى أنك تفيد بالاسم الواحد الموصوف والصفة والتشبيه والمبالغة؛ لأنك تفيد بقولك «رأيت أسدًا» أنك رأيت شجاعًا شبيهًا بالأسد وأن شبهه به في الشجاعة على أتم ما يكون وأبلغه[1]».

فعبارات عبد القاهر في هذا النص قاطعة في أن المعنى في الاستعارة في نظره هو بعينه (إذا استثنينا المبالغة) المعنى في التشبيه، فهو فيهما إثبات للتشابه بين طرفين، غير أن ذلك الإثبات في الاستعارة أقوى منه في التشبيه؛ إذ هي تفيد أن ذلك التشابه قد بلغ من القوة بينهما بحيث أمكن في ظلها نقل اللفظ أو ادعاء المعنى من طرف لآخر.

مثل تلك النظرة إلى وظيفة الاستعارة نجدها لدى كثير من البلاغيين سوى عبد القاهر، وبحسبنا أن نشير إلى قول الخطيب القزويني في هذا الصدد: «اللفظ في الاستعارة ينقل عن مسماه الأصلي للمبالغة في التشبيه»، وإلى قول السكاكي: «إن مزية الاستعارة على التشبيه أنها كدعوى الشيء ببينه»[2].

لقد سبق أن أشرنا عند حديثا في مبحث التشبيه إلى ما يراه عبد القاهر الجرجاني من أن الشاعر ليس في إمكانه أن يخلق علاقات أو تشبيهات لا وجود لها، فإذا أضفنا ذلك إلى ما يقرره الآن هو ومن سواه من البلاغيين من أن وظيفة الاستعارة هي -فحسب- المبالغة في التشبيه،

---

(١) «أسرار البلاغة» ج(٢) ص(١٠٧).

(٢) «الإيضاح» ص(١٥٨)، و«مفتاح العلوم» ص(١٧٤)، وانظر «العمدة» ج(١) ص(٢٧٠) حيث يقول ابن جني: الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهي حقيقة.

-أدركنا أن الصورة الاستعارية- في هـٰـذا التصور- هي وسيلة إخراج أو تحسين للمعنىٰ لا وسيلة خلق أو إبداع له.

ومما هو جـدير بالذكـر في هـٰذا المقـام أن تصـور هؤلاء البلاغـيين لوظيفة الاستعارة علىٰ هـٰذا النحو القاصر قد كان وراء إعجابهم بكثير من الصور الاسـتعارية الممعنة في المبـالغة إلىٰ حد التكلف والافتـعال، ومن ذلك مثلاً قول أبي تمام:

ويصـعـد حـتىٰ يظـن الجـهـول بأن له حـاجـة فـي السـمـاء

ففي البيت اسـتعارة للصعود بمعناه الحـسي (المكاني) لزيادة الممدوح علىٰ غيـره في الفضل ورفعـته، وقد بالـغ الشاعر- كـما نرىٰ -في تلك الاستـعارة، حيث أخـذ (يخيل) في بقيـة البيت أن الصـعود المكاني هو المراد، وأن الجاهل يحسب الممدوح ذاهبًا فعلاً نحو السماء.

ومن ذلك أيضًا قول ابن الرومي في مدح أسرة فارسية:

أعلـم النـاس بالـنجـوم بنـونو بخت علمـا لـم يأتهم بالحـساب
بل بأن شـاهدوا الـسـمـاء سـمـوا بتـرق في المكرمـات الصـعـاب
مـبلغ لـم يكن ليـبلغـه الـطالب إلا بـتلكـم الأسـبـاب

فالشاعر هنا يذكر أن براعة هـٰـذه الأسرة في علم الفلك ليس سببه الدراسـة والتعلم، بل لأن علو شـأنهم وارتفاع قـدرهم قد هيـأ لهم أن يراقبوا السماء عن كثب!!

ومن ذلك أيضًا قول ابن العميد:

قـامت تـظللـني من الـشـمس نفـس أعـز علي مـن نفـسي
قـامـت تظللـني ومن عـجب شـمس تظـللني مـن الشـمس

وقول المتنبي

ولم أر قبـلي من مشي البـدر نحوه ولا رجـلاً قـامت تعـانقـه الأسـد

وغير ذلك كـثير من تلك الصورة المغرقـة في المبالغة والغلو، والتي لا نحس بمشاركة الـبلاغيين في الإعجاب بهـا، فهي صور تفتـقد حرارة الصدق، وتتسم بكثير من التكلف والافتعال.

❊ ❊ ❊

(د) تعقيب:

حفل مبحث الاستعارة بكثر من التقسيمات التي أولع البلاغيون باستقصائها؛ فهناك الاستعارة التصريحية والمكنية، والمطلقة والمرشحة والمجردة، والأصلية والتبعية، والتبعية تنقسم إلىٰ أقسام أخرىٰ. . . وكلها تقسيمات كانت عناية البلاغيين بها أكثر من عنايتهم بالتذوق والتحليل الفني لصور الاستعارة، مما جفف رواء هـٰذا المبحث لديهم، وصبغه بصبغة منطقية جامدة.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلىٰ أن الرغبة الملحّة لدىٰ البلاغيين في التقسيم، وفي محاولة استيفاء عناصر كل قسم، قد أوقعهم- أحيانا - في هوة التكلف، من ذلك مثلاً قول بعضهم: إن من الاستعارة التبعية استعارة الأسماء المبهمة (كأسماء الاشارة أو أسماء الموصول)؛ مثال ذلك أن يقال: «هـٰذا الإيمان» فاسم الإشارة «هـٰذا» في المثال مشار به إلىٰ شيء معنوي، وهو بذلك قد نقل عن أصل معناه (الإشارة إلىٰ الحسي) علىٰ سبيل الاستعارة التبعية، وإنما كانت «تبعية» لأنها تجري -أولا- في الكليات، ثم تسري إلىٰ الجزئيات، وهو رأي بادي الاسفاف والافتعال دون شك.

ومن ذلك -أيضًا- ما يرونه من «الاستعارة في الحرف» وقد سبق أن ذكرنا من بين أمثلتهم لذلك استعارة «لام التعليل» في قوله (عز وجل):
﴿فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا﴾ [القصص: ٨]،

واستعارة «في» في قوله (جل شأنه) على لسان فرعون مهددًا السحرة: ﴿ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمُنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَىٰ ﴾ [طه: ٧١].

والواقع أن ادعاءدخول الاستعارة في الحروف لا مبرر له ولا أساس، بل إنه يناقض نظرة هؤلاء البلاغيين أنفسهم إلى الاستعارة؛ فهي عندهم -كما رأينا من قبل- نقل اللفظ من معناه الأصلي إلى معنى آخر، وهذا يعني صراحة أنه لا دخل لها في الحروف ؛ إذ هي على حد تعبير النحاة «لا معنى لها في ذاتها»، وعلى حد تعبير علماء اللغة المعاصرين «معانيها وظيفة لا معجمية»، وكلا التعبيرين يؤكد أن المعنى الذي يفيده الحرف إنما هو نتاج الجملة أو العبارة التي يقع فيها.

إننا لو تركنا تمحّل البلاغيين وتكلفهم في تخريج استعارة الحرف في الآيتين السابقتين، ثم نظرنا إلى السياق الذي وردت فيه كل آية منهما، لوجدنا للحرف المستخدم فيها قيمته الفنية في هذا السياق.

فالآية الأولى قد وردت في سياق الحديث عن نشأة سيدنا موسى (عليه السلام)، وتربيته بين أحضان أعدائه الذين يتربصون بمثله، ويذبحون نظراءه، أي أننا مع هذا السياق إزاء معجزة إلهية، والمعجزة -كما نعلم- هي خرق لنواميس الكون وقوانين الطبيعة، وهي هنا خرق لقانون السبب والمسبب، أو العلة والغاية، فقد ذكرت العلة «التقطه آل فرعون»، ولم يترتب عليها معلولها، بل ترتب معلول آخر هو «ليكون لهم عدوًا وحزنا»، أي أن اللام هنا -فيما نرى- هي للتعليل، ولكنه التعليل الخاص الذي تتعطل فيه العلة بقانون المعجزة وإرادة السماء، لا بقانون الطبيعة ومواضعات البشر، وإلا فأين قانون العلة والغاية، أو السبب والمسبب كما تعارف عليهما الناس في قوله (عز وجل) قبل تلك الآية وفي سياق

الحـديث عن تلك المعـجـزة ذاتهـا: ﴿فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ﴾ [القصص: ٧] ؟!

أما الآية الثانية فقد وردت في سياق الحديث عن قصة سيدنا موسىٰ (عليه السلام) مع سحرة فرعون، حيث آمن هؤلاء السحرة، وخروا ساجدين لله (عز وجل)، والآية تصور تهديد فـرعون لهؤلاء الذين تخلوا عنه بعد أن تحدىٰ بهم موسىٰ واثقًا في براعتهم، واعدًا إياهم بأحلىٰ الوعود وأعظمها في نفوسهم، فهو -إذن- التهـديد الذي يقطر حقدًا، ويفحّ انتقامًا، ومن ثم يكون لحـرف الجـر «في» في هـذا الـتهـديد «ولأصلبنكم في جـذوع النخل» دلالته علىٰ قوة الرغـبة في الانتقام ، فهـو لا يود -فحسب ـ أن يصلبهم علىٰ جـذوع النخل، بل أن يسحقهم في تلـك الجذوع، حتىٰ لا يرىٰ لهم ظلاً، فحرف الجـر -إذن- هو للظرفية وليس استعـارة كما يرىٰ البلاغيون.

المبحث الثالث

صورة الكناية وخصوصيتها في القرآن الكريم

لا مراء في أن البيان القرآني المعجز لم يخرج في تأدية مضامينه وتصوير معانيه عن نسق العربية ومذاهبها في التعبير، بل لقد كانت تلك الحقيقة التي لم يجادل فيها أعداء القرآن من فصحاء تلك اللغة هي وجه تحديهم به؛ إذا لا يجوز التحدي -كما قيل- بما هو خارج عن عرف الخطاب[1]، ومن ثم كان عجزهم مع ذلك عن الإتيان لا بمثله بل بسورة واحدة من مثله هو آية إعجازه البلاغي لهم من جهة، والحجة الداحضة لمفترياتهم حول سماويّة تنزيله أو نبوة من أنزل عليه (ﷺ) من جهة أخرىٰ.

وصورة الكناية في القرآن الكريم هي إحدىٰ تلك السنن التعبيرية التي سلكها بيانه المحكم دون أن يشرعها أو يتفرد بها في اللسان العربي؛ وإنما كان وجه تفرده أو مناط إعجازه فيها هو أنه مع سيره في طرائقها المسلوكة، وجريه في مضاميرها التي تسابق فيها ذوو الفصاحة واللسن قبل نزوله -فإنه قد حقق فيها الغاية التي لا تُدرك، وبلغ بها الذروة الفنية التي تقاصرت دونها ـ وتتقاصر - همم سالكيها والمبرزين فيها من البشر!!.

ما خصوصية[2] هـٰذه الصورة في البيان القرآني إذن؟

(١) انظر: «إعجاز القرآن» للباقلاني ج(٢) ص(١٨٩).

(٢) رغم كثرة البحوث والدراسات التي تناولت أسلوب الكناية في تراثنا العربي فإنها قد ركزت في عمومها علىٰ جانب التأصيل النظري لهذا الأسلوب، الأمر الذي=

لكي نجيب عن هذا التساؤل نود أن نتوقف -قليلاً- إزاء تراثنا البلاغي، كي نتعرف من خلاله مفهوم هذه الصورة، وطبيعة مسارها الدلالي، ثم أبرز المبادئ أو المعايير التي تحددت في هذا التراث لقياس قيمتها الفنية، والحكم على مدى سموّها أو انحطاطها في مراتب البلاغة ومدارج البيان:

لقد ظفرت الكناية في هذا التراث بكثير من التعريفات التي لم تختلف حول مفهومها، وإن اختلفت زاوية النظر إلى هذا المفهوم من تعريف إلى آخر[1]، ويحسبنا من هذه التعريفات ما ذكره عبد القاهر الجرجاني حين قال:

«المراد بالكناية... أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى، وفي المرأة: نئوم الضحى، والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها- فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن

= ترتب عليه أن تساق أساليب الكناية في القرآن الكريم كما تساق نظائرها في الشعر أو النثر إما لتوضيح مفهوم الكناية، أو لبيان بعض أغراضها، أو للاستشهاد بها على هذا القسم أو ذاك من أقسامها؛ فهذه كناية عن صفة، وتلك كناية عن موصوف أو عن نسبة... أو ما إلى ذلك من غايات ليس من بينها- فيما نعلم- ما نهدف إليه في تلك المحاولة المتواضعة من الكشف عن بعض السمات الفنية التي توافرت لهذا الأسلوب وشكلت خصوصيته في نظم هذا الكتاب المعجز.

(١) انظر: «نهاية الإيجاز» (٢٧٠)، «مفتاح العلوم» (١٧٠)، «الإيضاح» (٣٣٠)، «المثل السائر» (٢٣٠)، «الطراز» ج(١) (٣٧٣).

يكون إذا كان[1]...

فالكناية في ضوء هذا التعريف هي لون من ألوان التعبير غير المباشر عن المعنى ؛ فنحن مع كل عبارة من العبارات التي أوردها عبد القاهر إزاء خطوتين متتاليتين أو متلازمتين من الدلالة يقطعهما الإدراك كي يصل إلى المعنى المراد بها، **الأولى**: هي الدلالة الوضعية لألفاظ العبارة على معناها المباشر، **والثانية**: هي دلالة هذا المعنى على المعنى المراد أو المكني عنه، ولهذا كانت الملاءمة -كما أشار بعض البلاغيين، بين الدلالة المعجمية للفظة الكناية، وهذا المفهوم الاصطلاحي لها في البلاغة؛ فالكناية إما مشتقة من كنيت الشيء إذا سترته، أو من الكنية التي يقال فيها عن الشخص بدلا من ذكر اسمه الحقيقي: أبو فلان، وهي بهذا أو ذاك تلائم الدلالة على تلك الصورة البلاغية التي يستر فيها المعنى المراد أو الفرع بالمعنى المباشر أو الأصل[2].

والعبارة الأخيرة في نص عبد القاهر السابق «**من شأنه أن يردفه في الوجود وأن يكون إذا كان**» تحدد طبيعة العلاقة بين المعنيين في صورة الكناية، وتبرز وجه اختلافها عن العلاقة في صورة الاستعارة أو في صورة المجاز المرسل؛ فإذا كان من المعلوم أن علاقة الاستعارة تتمثل فيما بين المعنيين (المستعار منه والمستعار له) من تشابه، وأن علاقات المجاز المرسل تدور في عمومها حول محاور الكم والغاية والزمان والمكان [3]-

(١) «دلائل الإعجاز» (٥٢).

(٢) انظر: «المثل السائر» (٢٤٣-٢٤٤)، «الطراز» ج(١) (٣٦٥-٣٦٦).

(٣) حيث يتضمن الكم علاقتي الجزئية والكلية، والغاية: السببية والمسببية، والزمان: اعتبار ما كان وما يكون، والمكان: المحلية والحالية.

فإن العلاقة في صورة الكناية كما تدل عـبارة عبد القاهر ليست من هٰذا القبيل أو ذاك؛ إذ هي ترتد إلىٰ ما بين المعنيين- المباشر والمراد- من ترادف أو تلازم في واقع الحيـاة، أو بالأحرىٰ في عرف **الاستـعمـال اللغوي**[1] الراصد لهٰـذا الواقع، فهٰذا العرف هو الذي وثق العـلاقة - قديمًا- بين طول النجـاد وطول القـامة، أو كـثـرة الرمـاد والكرم، أو نوم المرأة في الضحىٰ وكونها مـخدومة مترفة، وهو الذي يوثقـها -حديثًا - بين النظر إلىٰ الدنيا بمنظار أسود ومعنىٰ التشـاؤم، أو حمل أغصان الزيتون والدعوة إلىٰ السلام. . . أو ما إلىٰ ذلك من عبارات يكون المعنىٰ المبـاشر فيها في عرف الاستـعمال بمثابة الردف أو التابع للمـعنىٰ المراد، ولهٰذا أطلق علىٰ هٰذا اللون من ألوان البـلاغة في تراثنا -مع مصطلـح الكناية - مصطلح «الإرداف» تارة، و«التتبيع» تارة أخرىٰ[2].

وتجدر الإشـارة هنا إلىٰ أن كثيـرًا من البلاغـيين المتأخرين عن عـبد القاهر قد ركزوا علىٰ إبراز فارق آخر (غير طبيعة العلاقة) بين الكناية من جهة والاستعارة والمجاز المرسل من جهة أخرىٰ، وهو اختصاص الكناية دون هذين اللونين في نظرهم **بجواز إرادة المعنىٰ الأصلي** فيها ـ هذا ما يقرره السكاكي إذ يقول:

«الكناية لا تنافي إرادة الحقـيقة بلفظها؛ فلا يمتـنع في قولك: فلان طويل النجـاد أن تريد طول نجـاده من غـيـر ارتكاب تأول مع إرادة طول قامتـه، وفي قولك: فلانة نئومة الضـحىٰ أن تريد أنها تنام ضحىٰ لا عن

(١) لنا عودة إلىٰ هذه النقطة عند الحديث عن طبيعة العلاقة في كنايات القرآن الكريم.
(٢) انظر: «نقـد الشعر» (١٧٨)، «سـر الفصـاحة» (٢٢١)، «العـمدة» ج(١) (٣١٣) «نضرة الإغريض» (٣٧).

تأويل يرتكب في ذلك مع إرادة كونهـا مخدومة مرفـهة ، والمجاز ينافي ذلك؛ فلا يصح في نحـو: رعينا العبث أن تريد معنى الغـيث وفي نحو قولك: في الحمام أسد أن تريد معنى الأسد. .»[1].

وبملحظ من هذا الفـارق ذاته يعرف الخطيب القزويـني الكناية بأنها «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه»[2]، كما يعرفها ابن الأثير بقـوله: «كل لفظة دلت على مـعنى يجوز حـمله على جـانبي الحقـيقـة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز»[3].

والواقع أن هذا الفارق الذي ردده في تراثنا كثير من البلاغيين هو ـ فيـما نرى -محل نظر؛ إذ إن هناك من صـور الكناية ما لا تصـدق عليه مقولة «جواز إرادة المعنى الأصلي»، فقـولهم على سبيل المثال: المجد بين ثوبيه ، أو الكرم فـي برديه،وتعبيـر الشنفري عن الحـرب بأم قسطل في قوله:

فـإن تبتـئس بالشنفـري أم قـسطل ... لما اغتـبطت بالشنفري قـبل أحول

وقول أبي نواس في نسبة الجود إلى ممدوحه:

فـمـا جـازه جـود ولا حلّ دونه ... ولكن يصـير الجـود حـيث يصيـر

وقولنا الآن: النجاح حليفه، أو السعد بين يديه. . إلخ كلها كنايات لا تنطبق عليها تلك المقولة؛ إذ إن المعنى الأصلي فيها لا تجوز إرادته، بل إنه لا يتأتى تصوره أصلا!! وهذا ما أوقـع هؤلاء البلاغيين في كثير من الحرج، ودفـعهم إلى غيـر قليل من الالتواء في مسلـكهم إزاء مثل تلك

(١) «مفتاح العلوم» (١٧٠).
(٢) «الإيضاح» (٣٣٠).
(٣) «المثل السائر» (٢٤٣).

الصور في القرآن الكريم، وسوف يتجلى لنا ذلك بعد قليل.

على أن كثيراً من هؤلاء البلاغيين لم يتوقفوا فحسب عند حد القول بجواز إرادة المعنى الأصلي في صورة الكناية، بل لقد جرهم ذلك إلى تصور أن هذا المعنى قد يراد (فعلاً) مع المعنى المكني عنه بهذه الصورة، وهو تصور ترتب عليه ترددهم في نسبة الكناية صراحة إلى المجاز؛ فهي -في رأي بعضهم- من باب الحقيقة؛ لأنها استعملت فيما وضعت له، وأريد به الدلالة على غيره، وهي -في رأي آخر- ليست حقيقة ولا مجازًا؛ لأن جواز إرادة المعنى الأول مع المعنى الثاني فيها يمنع أن تكون من قبيل الحقيقة التي لا يراد فيها إلا المعنى الأول، كما يمنع في الوقت ذاته أن تكون من قبيل المجاز الذي تحول القرينة فيه دون إرادة هذا المعنى، وهي -في رأي ثالث- من باب الحقيقة تارة ومن باب المجاز تارة أخرى، يقول السبكي صاحب «عروس الأفراح» موضحًا هذا الرأي:

«الكناية قسمان : تارة يراد بها المعنى الحقيقي ليدل به على المعنى المجازي فتكون حقيقة، وتارة يراد بها المعنى المجازي لدلالة المعنى الحقيقي الذي هو موضوع اللفظ عليه فتكون من أقسام المجاز»[1].

والواقع أن الرأي الذي تبناه ابن الأثير ويحيى بن حمزة العلوي في هذا الخلاف المحتدم وهو القول بمجازية أسلوب[2] الكناية هو -فيما

---

(١) انظر في تلك الآراء الثلاثة: «الإتقان في علوم القرآن» ج(٢) ص(٤٠)، «نهاية الإيجاز» (٢٧٢)، «شروح التلخيص» ج(٤) /(٢٤٣)، «الإشارة إلى الإيجاز» (٦٣)، «حاشية البناني على شرح جمع الجوامع» ج(١)/ (٢٥٧)، «البرهان في علوم القرآن» ج(٢) /(٣٠١).

(٢) انظر: «المثل السائر»/(٢٤٤)، «الطراز» ج(٢) (٣٧٥-٣٧٦).

نرىٰ- أرجح الآراء، ويدعم هٰذا الترجيح عندي ما يلي:

أولاً: إذا كان الأسلوب المجازي هو ما أريد بـه الدلالة علىٰ غير ما وضع له فكذلك الشـأن في أسلوب الكناية[1]، وقد قدم ابن الأثير حجة مقنعة في تأييـد تلك الحقيقة؛ فالمسلك الدلالي للكنايـة -كما يقرر- هو ذات المسلك الذي تسلكه الاستـعارة؛ فـإذا كانت الاستـعارة لا تكون إلا بحيث يطوي ذكر المستـعار له، فكذلك الكناية؛ لأنها لا تكون إلا بحيث يطوي ذكـر المكني عنه، ولا ينفي ذلك بطبيـعة الحـال أن تكون لكل من الصورتين -كما أوضح ابن الأثير في هٰذا الموطن- خـصوصيتها في هٰذا المسلك[2]، ويضيف صاحب الطراز حجة أخرىٰ مؤداها: أن دلالة أسلوب الكناية علىٰ غير معناه المباشر يقتضي كونه مجازًا؛ إذ إننا لو فرضنا تجرده من تلك الدلالة لخرج من حـيز الكناية إلىٰ حيز الحـقيقة، فـالألفاظ في الكناية كما يقول: «إما أن تدل علىٰ مـعنىٰ مخالف لما دلت عليه بالوضع أم لا، فإن لم تدل فلا معنىٰ للكناية، وإن دلت عليه وجب القول بكونها مجازًا. . »[3].

ثانيـاً: لقد أشرنا منذ قليل إلىٰ أن المعنىٰ الحقـيقي لا يتأتي تصوره -فضلاً عن إرادته- في بعض صور الكناية، وهنا نضيف أنه في الصور التي (يمكن) تصوره فيهـا ليس هو المعنىٰ الذي يقصده المتكلم[4]، أو الغـرض

---

(١) يبدو لي أن هذا هو مـا أراده عبد القاهر الجـرجاني حين أدرج الكناية والاستـعارة والتمثيل تحت باب «اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره» انظر: «دلائل الإعجاز»(٥٣).

(٢) انظر: «المثل السائر» (٢٤٤).

(٣) «الطراز» ج(١) (٣٧٦).

(٤) تدور المادة اللغـوية لمصطلح المـعنىٰ حول مـعنىٰ القـصـد؛ فـفي تلك المادة تقـول المعاجم: يقال عنيت كذا أي أردت وقصدت، ومعنىٰ الكلام ومعناته ومعنيّته: =

الذي تتعلق به إرادته.. لنتأمل - على سبيل المثال- قوله طرفه بن العبد:

ولست بحلال التلاع[1] مخافة ... ولكن متى يسترفد القوم أرفد

فالمعنى الذي قصده طرفه في الشطر الأول من هذا البيت هو وصف نفسه بالكرم والإعلان عن تهيئه الدائم لاستقبال الضيوف والحفاوة بهم، أما المعنى الحقيقي الرامز إلى هذا الكرم فليس داخلاً -بذاته- في قصد الشاعر؛ فلا نظن أن طرفه كان يريد أن ينفي عن نفسه -فعلا- النزول في التلاع؛ إذ لا مغزى لإرادة ذلك في السياق الذي ورد فيه هذا البيت -أعني سياق المفاخرة ...

ولنتأمل كذلك قول المتنبي في تصوير أثر الغارة الشعواء التي شنها سيف الدولة على بني كلاب:

فمسّاهم وبسطهمُ حرير ... وصبّحهم وبسطهم تراب

ومن في كفه منهم قناة ... كمن في كفه منهم خضاب

لقد تضمن البيتان أربع كنايات: عن العز والترف «بسطهم حرير»، وعن خراب الديار وشقاء القوم «بسطهم تراب»، ثم عن الرجال «من في كفه قناة»، وعن النساء «من في كفه خضاب».

= مقصده؛ فكلمة المعنى من عني بمعنى قصد، وهي إما مصدر لهذا الفعل، وبذا يكون مفهومها قصد المتكلم توجيه الدلالة بكلامه إلى غرض خاص، أو اسم مفعول منه، ومن ثم يكون المراد بالمعنى: الصورة الذهنية التي يتمثلها المتكلم، أي الغرض المقصود لا نفس القصد... وعلى هذا أو ذاك يكون المعنى في أسلوب الكناية هو المعنى المجازي أو المكني عنه، إذ هو المعنى الذي يتعلق به قصد المتكلم بهذا الأسلوب. انظر: «المعنى في البلاغة العربية» (٩٩) وما بعدها.

(١) التلاع: جمع تلعة. والمراد بها في البيت الأماكن المنخفضة التي لا يتخير المقام فيها -كما تعارف العرب في عصر الشاعر -إلا البخيل الذي يتهيب مقدم الضيوف.

وجلي أن المعنى الذي قصده المتنبي بتلك الكنايات هو تبدل حال القوم بتلك الغارة التي صيّرتهم من ترف ونعيم إلى ذل وتعاسة، وجعلت رجالهم كنسائهم في الضعف والاستسلام- ولعله من الجلي كذلك أن الشاعر لم يقصد - إلى جانب المعنى السابق- حقائق الدلالات المباشرة لألفاظ الكناية، أعني أنه لم يرد أن هؤلاء القوم كانوا -فعلا- يفترشون بسطا حريرية ثم التصقت أجسادهم بالتراب، أو أن رجالهم كانوا حقيقة يحملون رماحا . . . ؛ إذ لا علاقة لذلك كله بالسياق الذي يستقطب وعي الشاعر، والذي لم تَرِدْ فيه تلك الحقائق على لسانه إلا بوصفها رموزًا إلى المعنى الذي أراده، أو جسورًا سلكها -ويسلكها المتلقي- للوصول إلى ما يقصده في هذا السياق

ثالثا: لقد استندت الآراء الثلاثة الأولى -كما رأينا- على مقولة جواز إرادة المعنى الأصلي، والواقع أن هذه المقولة -فيما أرى- لا تعدو أن تكون معيارًا تجريديًا يُستطاع في ضوئه تمييز الصور الكنائية التي ينطبق عليها من صور المجاز المرسل أو الاستعارة، وأعني بكونه تجريديا أننا لا نستطيع تطبيقه على أسلوب الكناية إلا إذا عزلناه عن سياقه، أي أخرجناه (افتراضًا) من حيز الكناية التي يدل فيها على معنى المعنى إلى حيز الحقيقة التي يدل فيها على معناه المباشر فحسب، فإذا كان هذا المعنى المباشر لا تجوز إرادته في نحو «رعينا الغيث» لأن الغيث الحقيقي لا يُرعى، أو في نحو «الأسد يحمل السلاح» لأن حمل السلاح لا يتأتى من الأسد الحقيقي - فإن إرادته ممكنة في نحو «وبسطهم حرير»؛ إذ إننا لو عزلنا هذا التعبير من سياقه لدى المتنبي الذي يدل فيه على معنى الترف، وأردنا معناه المباشر فعلاً، أعني الإخبار عن البسط بكونها حريرًا على

الحقيقة لجاز ذلك.

نستطيع القول في ضوء مـا تقدم -إذن- إن أسلوب الكناية في بنية سياقه هو ضرب من ضروب المجـاز، أجل إن ألفاظ هـٰذا الأسلوب كثيرًا ما تسلك مسلك الحقيقة في دلالتـها على المعنى المباشر، ولكن يبقى بعد ذلك أن هـٰـذه الدلالة اللفظية هي غـير الدلالـة الكنائية التي ينبض بـها السيـاق، ولا تتشكـل أو تدرك إلا عن طريق تمثله.. ولعل هـٰذا هـو ما أراده عبد القاهر الجرجاني حين قال:

«...ألا ترى أنك لما نظرت إلى قـولهم: هو كـثيـر رماد القـد ر وعرفـت منه أنهم أرادوا أنه كثـير القـرى والضيـافة لم تعـرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفـته بأن رجعت إلى نفـسك فقلت: إنه كلام قـد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنـه تنصب له القدور الكثيرة، يطبخ فيـها للقرى والضيافة»[1].

بقي أن نسأل: ما معيار جودة الكناية في منظور تراثنا البلاغي؟

في تأصيل البلاغيين لتلك الصورة ركزوا تركيزًا لافتا على **الوضوح** بوصفه مرد فنيـتها، ومعيار الحكم بمدى سمـوها أو انحطاطها في مدراج البيان؛ فإذا كـانوا قد رددوا القول[2] بأن الكناية عن المـعنى هي أبلغ من الإفصاح عنه أو التصريح به ـ فإنهم قـد أكدوا في الوقت ذاته أن أبلغيّتها

(١) «دلائل الإعجاز» (٣٣٠).

(٢) انظر: «دلائل الإعـجـاز» (٥٥)، «نهاية الإيـجاز» (٢٧٣)، «الإيضـاح» (٣٤٠)، «الطراز ج(١) (٤٢٦).

تلك هي رهن بوضوح دلالتها على هـذا المعنى، وأن سموها من مراتب الفنية هو بـقدر سمـوها في مراتب[1] الوضـوح، ـ أما إذا خفـيت دلالة الكناية لوَهْي عـلاقتهـا بالمعنى، أو لكثرة تتابـع الأرداف وتوالي الوسائط بينهـا وبينه فإنهـا – لهـذا السبب ـ لا تعـد لونًا من ألوان البلاغـة، بل صورة من صور التعمية، وضربا من ضروب الإلغاز.

يقول قدامـة بن جعفر في أول إشـارة واضحة إلى هـذا المـعيار في تراثنا البلاغي:

«ومن هـذا النوع ما يدخل في الأبيات التي يسمـونها أبيات معان، وذلك إذا ذكر الردف وحده، وكان وجه إتباعه لما هو ردف له غير ظاهر، أو كانت بينه وبينه أرداف أخر كأنها وسائط، وكثرت حتى لا يظهر الشيئ المطلوب بسـرعة، وهـذا الباب إذا غمض لـم يكن داخلاً في جمـلة ما ينسب إلى جيـد الشعـر؛ إذ كان من عيـوب الشعر الانغـلاق في اللفظ وتعذر العلم بمعناه. .»[2].

وبهـذا المعـيار ذاته يفسر عبـد القاهر الجرجاني تلك المقـولة النقدية التي تقرر: أن الكلام لا يسـتحق اسم البـلاغة «حتى يسـابق معناه لفظه ولفظه معناه»؛ إذ إن هـذا التـسابق لا يتصور– كما يصـرح عبد القاهر – في دلالة اللفظ عـلى المعنى، بل في دلالة المعنـى على المعنى، ومـؤدي ذلك أن الذين رددوا هـذه المقـولة إنما أرادوا «أن من شـرط البلاغـة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطًا بينك وبينه

(١) انظر: «مفتـاح العلوم» (١٧٤)، و«عروس الأفراح ضمن شـروح التلخيص» ج(٤) (٢٧٧).

(٢) «نقد الشعر» (١٨١).

متمكنًا في دلالتـه، مستقلاً بوسـاطته، يسفر بينك وبينه أحـسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة، حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاقّ اللفظ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك، وسرعة وصوله إليك»[1].

وقد راح عـبد القـاهر في ضوء هـذا التفـسير يوازن بـين صورتي الكناية في قول العباس بن الأحنف:

سـأطلب بعد الدار عـنكم لتقـربوا ... وتسكـب عـيناي الدموع لتـجمـدا

فلقد كني الشاعر في الشطر الثاني بقوله: «وتسكب عيناي الدموع» عن حزنه عند فـراق أحبابه، ثم كني بجمـود عينيه في قوله: «لتـجمدا» عن السرور الذي يترقـبه عند لقاء هؤلاء الأحباب، وقد أحـسن الشاعر- كما يقرر عبد الـقاهر- في الكناية الأولى دون الثانية؛ وذلك لأن العرف قد جـرى ولا يزال على أن الدموع هي قـرينة الحزن وأمـارة من أماراته، ومن ثم كان للكناية الأولى قـدرتها على إبراز معناها أو استـحضاره في وضوح ويسر، أما الكناية الثانية «لتـجمدا» فإن دلالتها على المعنى الذي أراده الشاعر تتسم بالغـموض والخفاء[2]؛ وذلك لجـريان العرف اللغـوي على استخـدام هـذا الجمود للدلالة على معنى آخـر (سوى السرور الذي أراده الشاعر) ، وهو بـخل العين وخلوها من الدموع وقت إرادة البكاء، ومن ثم قيل: عين جمـود أي لا ماء فيها،وسنة جماد أي لا مـطر فيها، وناقة جماد أي لا تسخو بالدّر، وعلى هـذا المعنى ورد قول الشاعر:

ألا إن عـيـنا لم تجـد يوم واسط ... عليك بجـاري دمـعـهـا لجـمـود

---

(١) «دلائل الإعجاز» (٢٠٦-٢٠٧).

(٢) وهو ما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون مصطلح «التعقيد المعنوي» انظر: «الإيضاح» (٩-١٠).

وجملة الأمر - على حد تعبير عبد القاهر- « أنا لا نعلم أحدًا جعل جمود العين دليل سرور وأمارة غبطة، وكناية عن أن الحال حال فرح - فهذا مثال فيما هو بالضد مما شرطوا من أن لا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك؛ لأنك ترى اللفظ يصل إلى سمعك وتحتاج إلى أن تخبّ وتوضع في طلب المعنى. . »[1].

ولا يتسع مقام هذا البحث لمتابعة البلاغيين المتأخرين في تركيزهم على وضوح الكناية بوصفه المعيار الجوهري الذي تقاس إليه صورها في نظرهم، وبحسبنا أن نشير من ذلك إلى أمرين[2]:

* أن تفاوت هذه الصور في مراتب الوضوح كان هو الأساس الذي ارتكزوا عليه في تقسيم الكناية إلى قريبة وبعيدة تارة ،وإلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء تارة أخرى.

* أن النظر في هذا التفاوت، وتجلية أبعاده التعبيرية وآثاره الفنية ـ كان هو وظيفة علم البيان الذي أدرج هؤلاء البلاغيون الكناية في نطاق بحثه؛ إذ هو بحسب تعريفه الذائع لديهم: «**علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه**».

ومما هو جدير بالإشارة إليه في هذا المقام هو أن بعض البلاغيين أضافوا شرطًا أو معيارًا آخر (سوى الوضوح) لجودة الكناية، وهو **التناسب** أو الملاءمة بينها وبين المعنى الذي ترد لتصويره ـ لقد طبق عبد القاهر الجرجاني هذا المعيار في الموازنة أو الترجيح بين بعض الصور

(١) انظر : «دلائل الإعجاز» (٢٠٧- ٢٠٩).
(٢) انظر: «مفتاح العلوم» (١٤٠، ١٧٠-١٧٣)، «الإيضاح» (٢١٥، ٣٣٢) وما بعدها «الطراز» ج(١) (٤٣٠-٤٣١).

الكنائية التي تتوارد على معنى واحد، وذلك حيث يقول:

«واعلم أنه ليس كل ما جاء كناية في إثبات الصفة يصلح أن يحكم عليه بالتناسب، معنى هذا أن جعلهم الجود والكرم والمجد يمرض بمرض الممدوح كما قال البحتري:

ظللنا نعود الجود من وعكك الذي وجدت وقلنا اعتلّ عضو من المجد

وإن كان يكون القصد منه إثبات الجود والمجد للممدوح - فإنه لا يصح أن يقال إنه نظير لبيت زياد[1] كما قلنا ذلك في بيت أبي نواس: ولكن يصير الجود حيث يصير»، وغيره مما ذكرنا أنه نظير له، كما لا يجوز أن يجعل قوله: «وكلبك أرأف بالزائرين» مثلاً نظيرًا لقوله: مهزول الفصيل، وإن كان الغرض منهما جميعًا الوصف بالقرى والضيافة، وكانا جميعًا كنايتين عن معنى واحد؛ لأن تعاقب الكنايات على المعنى الواحد لا يوجب تناسبها؛ لأنه في عروض أن تتفق الأشعار الكثيرة في كونها مدحًا بالشجاعة مثلاً أو بالجود أو ما أشبه ذلك.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني لم يحدد مرد هذا التناسب الذي تتفاوت الصور الكنائية في مراتب الجودة بحسب حظوظها منه - فإن هذا هو ما فعله ابن الأثير حين أشار إلى ضرورة المشابهة أو «الوصف الجامع» بين الكناية والمعنى المكني عنه، فالوصف الجامع بين النعجة والمرأة في قوله (عز وجل): «**إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة**» هو التأنيث والولادة[2]، ومن ثم كانت مناسبة هذه الكناية،

---

(١) بيت زياد الأعجم الذي أورده عبد القاهر قبل هذا النص وهو قوله:

إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت على ابن الحشرج

(٢) «دلائل الإعجاز» (٢٤٠-٢٤١).

ولولا ذلك لقيل في مثل هٰذا الموضع: إن أخي له تسع وتسعون كبشًا ولي كبش واحد، وقيل: هٰذه كناية عن النساء، ثم يشير ابن الأثير إلىٰ تفاوت الكنايات في درجات الفنية بتفاوتها في هٰذا المضمار فيقول:

«وهكذا يجري الحكم في جميع ما يأتي من الكنايات، لكن منها ما يتضح التمثيل فيه، وتكون الشبهية بين الكناية والمكني عنه شديدة المناسبة، ومنه ما يكون دون ذلك..»[1].

* * *

(١) ولقد أشار صاحب الطراز إلىٰ أن وجه التناسب بين النعجة والمرأة هو اشتراكهما في أوصاف التذلل والضعف والرحمة وكثرة التآلف. انظر: «الطراز» ج(١) (٤٢٧)، والواقع أن الآية الكريمة -فيما نرىٰ- ليست من قبيل الكناية. ولنا عودة إلىٰ ذلك بعد قليل.

(٢) «المثل السائر» (٢٤٦).

تقسيم البلاغيين للكناية:

يقسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أنواع:

أ- كناية عن صفة.

ب- كناية عن موصوف.

جـ- كناية عن نسبة.

وفي الصفحات التالية توضيح لتلك الأنواع الثلاثة:

أ- الكناية عن صفة:

وهي تتمثل في كل تعبير يراد به إلحاق صفة بموصوف ما، ثم لا تذكر تلك الصفة صراحة، وإنما يذكر أمر يكون بينه وبينها تلازم - فمن ذلك قول ابن هرمة:

لا أمتع العوذ بالفصال ولا ابتاع إلا قريبة الأجل

ففي البيت كنايتان عن صفة الكرم التي يفتخر الشاعر بها:

الأولى هي قوله «لا أمتع العوذ بالفصال» أي أنه لا يدع العوذ (الحديثة النتاج من الماشية) تهنأ بصغيرها الذي تلده حتى تفطمه، بل هو يسارع إلى ذبحه أو ذبحها -قبل ذلك- للضيوف، والثانية: وهي (لا أبتاع إلا قريبة الأجل)، أي أن ما يشتريه من الماشية عمره قصير، لأنه سريعًا ما يبادر إلى ذبحه أو نحره إكرامًا للزائرين.

ومن ذلك قول أبي نواس:

فأبو نواس في تلك الأبيات ينصح بمهادنة الناس ، والصفح عن إساءاتهم ومقابلة ألسنتهم السليطة بالصمت، وفي الأبيات كنايتان: الأولى «خل جنبيك لرام»، وهي كناية عن صفة المسالمة، والثانية «ألجم فاه بلجام» كناية عن الصمت.

ومن ذلك أيضًا قول حسان بن ثابت في المدح:

رقاق النعال طيّب حجزاتهم يحيوّن بالريحان يوم السباسب[1]

ففي البيت ثلاث كنايات: الأولى «رقاق النعال» وهي كناية عن صفة الترف؛ لأن النعل الرقيق إنما يلبسه من لا يمشي كثيراً لأن لديه الخيول التي يركبها، والثانية «طيب حجزاتهم» وهي كناية عن صفة الطهارة والعفة، والثالثة «يحيون بالريحان. . .» وهي كناية عن السيادة ومحبة الناس.

ومما هو جدير بالملاحظة في هذا المقام أن غرض الهجاء قد حظى بنصيب كبير من نماذج هذا اللون من الكناية، فمن ذلك مثلاً -قول جرير-:

ويُقضى الأمر حيث تغيب تيم ولا يُستأذنون وهم شهود
فإنك لو رأيت عبيد تيم وتيما قلت أيهم العبيد؟

---

(١) الحجزات : جمع حجزة وهي معقد الإزار، والسباسب: يوم عيد للغساسنة (الممدوحين).

فالبيتان يقومان على أسلوب الكناية الذي اتكأ عليه الشاعر واستثمره في أداء غرضه في تحقير هؤلاء القوم، فهم لا حول لهم ولا طول، ولا يكاد يأبه بهم أحد، بل إن أحدًا لا يستطيع أن يميز بينهم وبين عبيدهم لما هم عليه من ضآلة شأن وحقارة قدر، وجلى أن الأساليب في البيتين كلها كنايات عن صفة هي: الضعة والهوان ومن ذلك أيضًا قول ابن الرومي:

قرن سليمان قد أضربه   شوق إلى وجهه ستيلفه
كم يعد القرن باللقاء وكم   يكذب في وعده ويخلفه
لا يعرف القرن وجهه ويرى   قفاه من فرسخ فيعرفه

ففي تلك الأبيات كنايتان: الأولى: تتمثل في التعبير عن شوق الخصم إلى وجه المهجو، وهي كناية عن صفة الجبن، فسليمان هذا على كثرة تهديده لخصمه بالنزال هو من الجبن والهلع بحيث لا يقوى على ملاقاته وجهًا لوجه، بل إنه ليسارع بالفرار والإدبار قبل اللقاء حتى أصبح ذلك الخصم يتمنى رؤية وجهه، والكناية الثانية هي في الشطر الأخير من البيت الثالث «يرى قفاه من فرسخ» وهي كناية عن صفة البلاهة والغباء، لأن رؤية القفا من بعيد هي كناية عن عرضه، والقفا العريض -كما تعارف العرب- دليل البلاهة.

بقي أن نشير إلى أن بعض البلاغيين قد عد من هذا النوع من الكناية قول الرسول (ﷺ) لعدي بن حاتم: «**إن وسادك لعريض**» وذلك حين أخبره عدي بأنه عند نزول آية ﴿**وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ**﴾ [البقرة: ١٨٧] قد أخذ عقالين أحدهما أسود والآخر أبيض، ثم جعلهما تحت وسادته، حتى يستطيع تحديد وقت الإمساك عن الطعام عند التمييز بينهما.

فمقولة الرسول (ﷺ) هي - في رأي هؤلاء البلاغيين- كناية عن صفة البلاهة، لأن عرض الوساد يستتبع عرض القفا، وتلك تستتبع البلاهة.

وهو رأي سنعود إلى مناقشته بعد قليل.

ب- الكناية عن موصوف:

وهي تتمثل في كل تعبير يراد فيه الحديث عن موصوف مّا، فلا يصرح بذكره فيه، ولكن يذكر من الصفات ما تدل عليه، ويكنى بها عنه، لاختصاصها به، ومن ذلك قوله (عز وجل) عن سيدنا نوح (عليه السلام): ﴿**وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ * تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِّمَن كَانَ كُفِرَ**﴾ [القمر: ١٣-١٤].

ففي الآية الأولى كناية عن موصوف هو السفينة، متمثلة في «ذات ألواح ودسر»، لأن الألواح والدسر (المسامير) هما أهم مادتين في صنع السفن ـ ومن ذلك قول البحتري في قصيدة يصف فيها قتله لذئب:

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها   على كوكب ينقض والليل مسود[1]

(١) أوجرته خرقاء: طعنته طعنة نافذة.

فـمـا ازداد إلا جــرأة وصـرامـة وأيقـنت أن الأمـــر منـه هو الجـــد
فاتبعتهـا أخرىٰ فأضللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحـقد

فالشطر الأخير من البيت الثالث هو كناية عن القلب.

ومثله أيضًا قول الشاعر:

الضـاربين بكـل أبيض مـخـدم والطاعـنين مــجـامـع الأضــغـان

ومن هذا اللون من الكناية أيضًا قول الشاعر عن المرأة:

وإن حلفت لا ينقض النأي عهدها فلـيس لمخـــضـــوب البنـان يمين

والكناية عن المصريين القدمـاء بكونهم «بناة الأهرام» في قول حافظ إبراهيم:

وبناة الأهرام في سالف الدهر كفوني الكلام عند التحدي

والكناية عن اللغة بأنها «لغة الضاد» كما في قول أحمد شوقي:

إن الذي مـلأ اللغـات محـاسنًا جــعل الجـمــال وسـره في الضــاد

جـ الكناية عن نسبة:

وهي تتحقق في كل تعـبير يراد به نسبة صفـة إلىٰ موصوف، ثم لا تذكر تلك النسـبة صراحـة، بل تنسب الصفة إلىٰ مـا له بالموصوف وثيق علاقة، ففي قول الشاعر في المدح:

اليـــــمـن يتـــــبع ظـلـه والمجـــد يمـشي فـي ركـــابـه

نجد الشـاعر يريد أن ينـسب إلىٰ الممدوح صـفتي اليـمن والمجد، ولكنه لـم ينسبهـما صراحة إليه بأن يقول مثـلاً: اليمن له أو هو ما جد، ولكنه صرح بما يكني به عن ذلك، وهو تبعية الأولىٰ لظله، ومشي الثانية في ركابه.

ومثله قول زياد الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندى   في قبة ضربت على ابن الحشرج

فقد أراد الشاعر أن ينسب هذه الصفات لممدوحه، فلم يصرح بذلك، فيقول: هي مختصة به أو مقصورة عليه، وإنما جعلها في قبة مضروبة على ذلك الممدوح، كناية عن نسبتها إليه.

ومن ذلك قول أبي نواس:

فما جازه جود ولا حلّ دونه   ولكن يصير الجود حيث يصير

حيث صرح الشاعر بصيرورة الجود مع الممدوح حيث يصير ، كناية عن نسبة صفة الجود إليه.

ومن ذلك أيضًا الكناية عن نسبة العفة إلى المرأة عن طريق التصريح بنفي اللوم عن بيتها، وذلك في قول الشنفري:

يبيت بمنجاة من اللوم بيتها   إذا ما بيوت بالملامة حُلت

وقد يعمد بعض الشعراء في هذا اللون من الكناية إلى تشخيص الصفة أو الصفات المراد نسبتها إلى الموصوف عن طريق الكناية، كي يتم استنطاقها - بالسؤال والمحاورة- بما يفيد تلك النسبة ويؤكدها ـ فمن ذلك -مثلا- قول الشاعر في الرثاء:

سألت الندى والجود مالي أراكما   تبدلتما ذلا بعز مؤبد

وما بال ركن المجد أمسى مهدّما   فقالا أُصبنا بابن يحيى محمد

فقلت فهلا متما عند موته   فقد كنتما عبديه في كل مشهد

فقالا أقمنا كي نُعزى بفقده   مسافة يوم ثم نتلوه في غد

بقي أن نشير إلى أننا لا نوافق على ما ذهب إليه بعض البلاغيين -كما ذكرنا من قبل- من أن قول الرسول (ﷺ) لعدي بن حاتم «إن وسادك لعريض» هو كناية عن صفة البلادة أو الغباء ـ ورأينا هنا يستند على أساسين:

* أن فهم تلك العبارة على هذا النحو يتضمن الدلالة على سخرية الرسول وتهكمه بأصحابه، وهو ما تنزه عنه الرسول ولم يعرف عنه (ﷺ).

* أن تأمل العبارة في سياقها ينفي القول بأن بها كناية على النحو الذي فهمه هؤلاء البلاغيون؛ ذلك لأن العرض (أو الطول) فيها ليس سوى وصف لليل والنهار، فكأنه (ﷺ) يقول لعدي: إن المقصود بالخيط هو الليل والنهار، أتضعهما تحت وسادتك؟ إنها ـ إذن - لوسادة طويلة عريضة.

ومما يدعم ذلك لدينا تلك الرواية الأخرى للحديث التي وردت فيها العبارة السابقة على هذا النحو: إن وسادك إذن لعريض إن كان الخيط الأبيض والأسود تحت وسادتك، إنما ذلك سواد الليل وبياض النهار».

إن ذلك بلا ريب هو ما يتواءم مع ما عرف عن رسولنا الكريم من حب لأصحابه، وحدب عليهم، وتواضع معهم، فهو (ﷺ) ذو الخلق الكريم الذي وصفه (عز وجل) أصدق وصف حيث قال: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾ [القلم: ٤].

* * *

وبعد...

فلعل في هذه الوقفة القصيرة إزاء معالجة الصورة الكنائية في تراثنا البلاغي ما يمهد طريق الإجابة عن تساؤلنا الذي طرحناه في صدر هذا البحث عن خصوصية هذه الصورة في القرآن الكريم؛ فلقد تبين لنا في الصفحات السابقة أن أبرز المعطيات التي تمخضت عنها تلك المعالجة تتمثل في المبادئ الثلاثة التالية:

١- أن ارتداد العلاقةفي تلك الصورة إلى العرف الاجتماعي أو اللغوي هو السمة الجوهرية التي تتميز بها من صورتي الاستعارة والمجاز المرسل.

٢- أن الغموض هو أبرز عيوب الكناية، وأن سموها في درجات الفنية هو بقدر سموها في مراتب الوضوح.

٣- أن التناسب الذي جعله بعض البلاغيين شرطًا أو معيارًا لجودة الكناية هو التناسب بين الصورة من جهة والمعنى المكني عنه - فحسب -من جهة أخرى.

ونستطيع في ضوء تلك المبادئ الثلاثة أو بالقياس إليها أن نستجلي بعض خصائص الصورة الكنائية أو خصوصياتها في القرآن الكريم، وهذا ما سوف نحاوله بحول الله وتوفيقه فيما يلي من صفحات:

أولا: خلود العلاقة:

لكي نستجلي هذه السمة نود أن نشير في البداية إلى أن العرف الاجتماعي الذي ترتكز عليه العلاقة أو الدلالة في صورة الكناية يتفرع إلى لونين متمايزين[1] لكل منهما أثره في طبيعة الكنايات المنبثقة عنه وهما:

(أ) **العرف الخاص:** وهو مجموعة العادات أو التقاليد الخاصة التي تسود في بيئة اجتماعية بعينها أو في عصر بعينه ، ومن الطبيعي أن الأساليب الكنائية التي تنبت في أحضان هذا العرف وتنشأ في ظلال معطياته لا تدل على معانيها إلا في نطاقه، أي في حدود الإطار المكاني أو الزماني الذي ساد فيه، فنحن- على سبيل المثال ـ لا نفهم المغزي من افتخار طرفة بن العبد في قوله السابق: «ولست بحلال التلاع. . .» إلا إذا استحضرنا في أذهاننا طبيعة البيئة التي نشأ فيها هذا الشاعر، والأعراف أو العادات الاجتماعية الخاصة التي كانت سائدة فيها، والتي جعلت لمثل هذا القول في حينه دلالته على معنى الكرم؛ إذ في تلك البيئة العربية القديمة حيث الجدب والقحط، والصحراء المترامية الأطراف ذات الجبال الشاهقة والوهاد الغائرة، وحيث الرحيل الدائم طلبا لوسائل الرزق، وهربا من قسوة الحياة -قد تعارف الناس على الربط بين المقام في التلاع وصفة البخل، وعلى أن الدافع النفسي لايثار هذا المقُام ليس سوى الرغبة في التستر عن الضيوف، والتخفي عن أعين التائهين الضالين.

---

(١) انظر: «التعبير البياني» (١٣١-١٣٢) ،«البيان في ضوء أساليب القرآن» (٢٩١)، «الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي» (١٧٩-١٨٠).

إلى هذا العرف الخاص ترتد كثير من صور الكناية في تراثنا الشعري القديم، تلك التي افتقدت طاقاتها التعبيرية، ولم يعد لأي منها مغزى في ذوقنا الآن، فكل من جبن الكلب وهزال الفصيل في مثل قول ابن هرمة:

وما يك في من عيب فإني ... جبان الكلب مهزول الفصيل[1]

هو من تلك الكنايات التراثية التي تجردت الآن من دلالتها على معنى الكرم؛ وذلك لإرتكاز مسلكها الدلالي إلى هذا المعنى على ما استقر عليه العرف العربي آنذاك من أن جبن الكلب إنما يرجع إلى زجره كلما هم بالنباح على ضيف أو غريب، ومن ثم يألف الصمت ويتعود عدم النباح لكثرة تردد الضيوف والغرباء على صاحبه، وأن سبب هزال الفصيل هو حرمانه من لبن أمه- أو من الأم ذاتها- إيثارًا للضيوف وحفاوة بهم.

وإذا كانت مثل هذه الكنايات قد فقدت دلالاتها بمضي العصر الذي قيلت، فيه فمن الطبيعي أن يكون لكل عصر- بل لكل مجتمع من المجتمعات في العصر الواحد- أساليبه الكنائية الخاصة المرتبطة بما يسوده من عادات وقيم، وما يستجد فيه من أعراف ومواضعات؛ ففي مجتمعنا المعاصر على سبيل المثال تتردد عبارات مثل «لسانه طويل» كناية عن سوء أدب الشخص، أو «عينه زائغة» كناية عن طمعه، و«يلعب في الوقت الضائع» كناية عن محاولته الحصول على ثمار عمل مّا وشك إنتهاء أوانه، أو «له ظهر» كناية عن استناده في أمور حياته إلى شخص آخر ذي

---

(١) «المفضليات» (٨٨)، ومن ذلك أيضًا كناية الأعرابية عن معنى الكرم في قولها تصف زوجها: «له أبل قليلات المسارح، كثيرات المبارك، إذا سمعن صوت المزهر أيقنّ أنهن هوالك». انظر: «المثل الثائر» (٢٤٦).

مكانة في المجتمع، أو ما إلى ذلك من العبارات [1] التي لا تدل على معانيها الكنائية إلا في الإطار الزماني أو المكاني الخاص الذي تتردد فيه.

(ب) العرف العام:

ونعني به مجموعة العادات أو التقاليد أو أنماط السلوك الاجتماعي التي يتعارف عليها أبناء الجنس البشري في عمومه، فلا يستأثر بها مجتمع دون غيره، ولا يختص بها عصر دون عصر، ومن ثم فإن الصور الكنائية التي تعبر عنها تظل دالة على معانيها، على اختلاف البيئات وتتابع العصور.

من تلك الصور -على سبيل المثال- الكناية عن الندم في قوله (جل شأنه) في تصوير حال الرجل الذي أبيدت جنتاه: ﴿**وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا**﴾ [الكهف: ٤٢]، أو عن حياة الترف وحياة الشقاء في قول المتنبي السابق:

فمسّاهم وبسطهمُ حرير ... وصبحهم وبسطهمُ تراب

أو عن عفاف المرأة وحيائها في قول الشنفري:

لقد أعجبتني لا سقوطا قناعها ... إذا ما مشت ولا بذات تلفت

إلى غير ذلك من الكنايات التي ظفرت دلالاتها على معانيها بالبقاء، لارتكازها في تلك الدلالات على تقاليد العرف الإنساني العام.

في ضوء هذا الفارق بين لوني العرف الاجتماعي تتبلور لدينا

---

(١) منها ما يتردد في عاميتنا المصرية من عبارات مثل: «بالع راديو»، «ترش المالح ما ينزلش»، «ترمي الإبرة ترنّ».

إحدىٰ السمات التي تتفرد بها الصور الكنائية في القرآن الكريم، وهي ارتداد علاقة الرمز بالمعنىٰ فيها (جميعها) إلىٰ الأعراف الإنسانية العامة، التي هي في كل مجتمع أو عصر بمثابة القوائم الراسخة التي لا تتبدل، ومن ثم كاد خلود تلك الصور -بخلود تلك العلاقة -وبقاؤها محتفظة بشحناتها الدلالية وطاقاتها التصويرية منذ نزول هذا الكتاب الخالد إلىٰ أن يرث الله الأرض ومن عليها.

ولتوضيح هذه السمة نود أن نقارن فيما يلي (من زاوية خلود العلاقة أو اندثارها فحسب) بين بعض الصور الكنائية في القرآن الكريم وما توارد معها في الدلالة علىٰ معانيها من كنايات أو رموز في تراثنا الشعري ـ فلنتأمل:

* لقد كني البيان القرآني ببسط اليد عن معنىٰ الكرم، وبغلّها أو قبضها عن معنىٰ البخل، كما في قوله (سبحانه): ﴿**وَلا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا**﴾ [الإسراء: ٢٩]، وفي قوله حكاية لمقولة اليهود لعنهم الله: ﴿**وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ...**﴾ [المائدة: ٦٤]، وفي قوله في وصف المنافقين: ﴿**الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ بَعْضُهُم مِّنْ بَعْضٍ يَأْمُرُونَ بِالْمُنكَرِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمَعْرُوفِ وَيَقْبِضُونَ أَيْدِيَهُمْ نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ هُمُ الْفَاسِقُونَ**﴾ [التوبة: ٦٧].

إن تراثنا الشعري يحفل في شتىٰ عصوره بحشد هائل من الرموز الكنائية الدالة علىٰ الكرم أو البخل، غير أن معظم هذه الرموز قد زايلته طاقته الرمزية، وتوارىٰ بمضي عصره عن مسرح الاستعمال؛ فليس من

بيننا الآن -على سبيل المثال- من يرمز إلى البخل بسمن قعدان الإبل كما في قول بشير بن جذيمة في الهجاء:

لقد سمنت قعدانكم آل جِذْيم وأحسابكم في الحي غير سمان[(١)]

أو إلى الكرم بجبن الكلب أو هزال الفصيل كما في قول ابن هرمة السابق، أو بعدم إخماد النار أو كثرة الرماد كما في قول زياد بن منقذ:

كم فيهم مُن فتى حلو شمائله جم الرماد إذا ما أخمد البرم[(٢)]

أو قول السموءل بن عادياء مفتخرًا:

وما أخمدت نار لنا دون طارق ولا ذمنا في النازلين نزيل[(٣)]

أو بشقاء أعز النوق وأسمنها بصاحبها كما في قول زياد بن منقذ:

تشقى به كل مرباع مودّعه عرفاء يشتوعليها تامك سنم[(٤)]

أو بشدة فزع تلك النوق منه كما في قول أعشى باهلة:

لا تأمن البازل الكوماء ضربته بالمشرفي إذا ما اخروّط السفر[(٥)]

إلى غير ذلك من الرموز التي أفرغت من دلالتها -إلا في قاعات الدرس أو في بطون الكتب- بعد انقضاء العصر الذي قيلت فيه؛ لالتصاقها بتراب هذا العصر، وانبثاقها في ظل عاداته أو أعرافه الاجتماعية الخاصة.

(١) «ديوان الحماسة» ج(٢) (١٨٢).
(٢) السابق (١٥٤).
(٣) السابق ج(١) (٣٠).
(٤) السابق ج(٢) (١٥٥).
(٥) «الأصمعيات» (٨٩).

أما رمز اليد الذي آثره البيان القرآني الخالد في الدلالة على هذين المعنيين فليس من هذا القبيل الآنيّ الزائل من الرموز، بل هو مما جرى به عرف الإستعمال اللغوي في كل حين وعلى كل لسان؛ فاليد دائمًا هي وسيلة العطاء والمنع، ومن ثم كان الإيماء ببسطها إلى الأول، وبغلها أو قبضها إلى الثاني أبقى الرموز الكنائية الدالة عليهما؛ فإذا كان الشاعر الجاهلي قد أومأ برمز اليد إلى الكرم أو البخل كما في قول علباء بن أرقم:

وإن يد النعمان ليست بكزّة ... ولكن سماء تمطر الوبل والديم(١)

أو في قول آخر:

من كل فياض اليدين إذا غدت ... نكباء تلوي بالكنيف المؤصد(٢)

فلا زلنا نقول في عصرنا الراهن -متكئين على الرمز ذاته- «فلان ممسك...» نعني وصفه بالبخل، أو «الذي في يده ليس له» نعني وصفه بالكرم.

* ومن الكنايات التي صور بها القرآن معنى الذل: التعبير بخشوع البصر كما في قوله (جل شأنه):

﴿خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ﴾ [القمر: ٧].

وقوله: ﴿قُلُوبٌ يَوْمَئِذٍ وَاجِفَةٌ * أَبْصَارُهَا خَاشِعَةٌ﴾ [النازعات: ٨-٩] أو بنكس الرأس كما في قوله (سبحانه): ﴿وَلَوْ تَرَىٰ إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُوا

(١) السابق (١٥٩).
(٢) «ديوان الحماسة» ج(١) (٣٣٤).

رُءُوسِهِمْ عِندَ رَبِّهِمْ...﴾ [السجدة: ١٢].

لقد تعارف الجنس البشري على أن انكسار الطرف وطأطأة الرأس هما من أبرز القرائن أو الهيئات المحسوسة الدالة على إحساس الإنسان -أي إنسان- بالهوان والمذلة، ومن ثم كان خلود تلك الصور القرآنية ببقاء دلالتها على هذا المعنى في الوقت الذي اندثرت فيه صور أخرى كانت تدل عليه عند نزول هذا الكتاب الخالد:

لنتأمل -على سبيل المثال- قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب تحث قومها على الثأر لمقتل أخيها، وتحذرهم من مغبّة الذل الذي سوف يحيق بهم إن قبلو ديته:

فإن أنتمُ لم تثأروا واتّديتمُ ... فمشّوا بآذان النعام المصلّم
ولا تردوا إلا فضول نسائكم ... إذا ارتملت أعقابهن من الدم[1]

ففي البيتين كنايتان عن الذل: الأولى: فمشوا بآذان النعام المصلم، «والثانية» ولا تردوا إلا فضول نسائكم. . البيت».

وجلي أننا لا نحس بمعنى الذل في كل من الصورتين، وإنما ندركه أو نفهمه- فحسب- عند تناولهما بالتفسير والشرح اللذين يقتضيان -ضرورة- الوقوف على بعض الأعراف الخاصة التي نشأتا في ظلالها، والتي لم يعدلها وجود في واقعنا الآن؛ فلقد كان العرب القدماء قد تعارفوا على أن النعام لا يسمع، وقد استثمرت الشاعرة هذا العرف في بناء الصورة الأولى، كي تحذر قومها من عاقبة التقاعس الذي سوف يضطرهم إلى التصامم (صاغرين أذلاء) عن العار الذي ينسب إليهم على

(١) السابق ج (١) (٧٢).

أفواه الآخرين.

أما الصورة الثانية فهي ترتكز في دلالتها (على معنى الذل) على إحدى العادات الإجتماعية الخاصة التي كانت سائدة لدى العرب القدماء؛ فلقد كانت نساؤهم تتأخر عند ورود الماء حتى يصدر الرجال جميعًا عنه؛ كي يغتسلن أو يتطهرن من الدم آمنات مما يزعجهن، وقد كان لهذه العادة أثرها في تعارف القوم آنذاك على أن من يتأخر من الرجال عن ورود الماء حتى يصدر النساء عنه هو في غاية الذل والمهانة.

* ولقد كني البيان القرآني عن معنى الخوف بعدة[1] صور أو روادف منها- على سبيل المثال- ما يتمثل في قوله (جل شأنه):

﴿إِذْ جَاءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا﴾ [الأحزاب: ١٠].

والخوف هو حال نفسية تعتري الإنسان عند توقع أذى أو مكروه، تنعكس آثارها -تلقائيًا- فيما يطرأ على بعض أعضاء جسده من تغيرات: كشخوص البصر أو زيغه، أو ارتجاف القلب واضطراب خفقه، أو ارتعاد الفرائص، أو دوران العين في الحدقة أو ما إلى ذلك من تغيرات أو هيئات طارئة تعتري عادة جسد الإنسان -أي إنسان- عند شعوره بالخوف، ومن ثم جرى عرف البشر على اتخاذها أمارات أو رموزًا دالة على هذا الشعور في كل زمان أو مكان.

وبتأمل الصور الكنائية الرامزة لمعنى الخوف في تراثنا الشعري يتبين

---

(١) سوف نتوقف إزاء بعض هذه الصور عند حديثنا عن السمة الثالثة من سمات الكناية في القرآن الكريم.

لنا أن التي بقيت واضحة الدلالة عليه من بينها هي -في الأعم الأغلب- تلك التي استمدت روادفها من مثل تلك التغيرات التي آثرها البيان القرآني في تصويره، والتي استقر العرف الإنساني على كونها مصاحبات للخوف، وقرائن للإحساس به، فإذا كان القارئ العربي اليوم - على سبيل المثال- يتمثل في يسر معنى الخوف في صورة: «قلوص الشفتين» في قول عنترة:

ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم[1]

أو في جيشان النفس في قول عمرو بن معد يكرب:

وجاشت إليّ النفس أول مرة فردّت إلى مكروهها فاستقرت[2]

فإنه لا يتمثله -إن تمثله- بمثل هذا اليسر في صورة «تخويد رأل النفس» في قول شاعر الحماسة :

أقول لنفسي حين خوّد رألها مكانك لما تشفقي حين مشفق[3]

وذلك لأن دلالة تخويد الرأل (أي سرعة فرخ النعام) على معنى الخوف والذعر ـ قد نبتت في ظلال عرف خاص محدود بعصر هذا الشاعر وبيئته.

* أخيرًا. . . لقد كنى القرآن عن المرأة بقوله (تبارك وتعالى):

﴿**أَوَ مَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ**﴾ [الزخرف:١٨].

---

(١) انظر: «شرح القصائد المشهورات» ج(٢) (٤١).
(٢) «المؤتلف والمختلف» (٢٠٩).
(٣) «ديوان الحماسة» ج(١) (١٣٧).

لقد حظيت المرأة في شعرنا القديم بغير قليل من الرموز الكنائية ، غير أن معظم هذه الرموز قد انفكت علاقته بها الآن، وتوارىٰ بوصفه رمزًا لها عن عرف الاستعمال؛ فليس من بيننا اليوم من يكني عن المرأة بالسرحة (وهي الشجرة العظيمة) كما في قول حميد بن ثور:

ومالي من ذنب إليهم علمته سوىٰ أنني قد قلت يا سرحة اسلمي

أو بالنخلة كما في قول الآخر:

ألا يا نخلة من ذات عرق عليك ورحمة الله السلام

أو من يرمز إلىٰ النساء بالقلائص (وهي النوق الشواب)، كما في قول أبي المنهال الأكبر شاكيا إلىٰ عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) تعرض بعض الفساق في المدينة لنساء المجاهدين:

قلائصنا هداك الله إنا شُغلنا عنكمُ زمن الحصار

أو ببيضات الخدور كما في قول شاعر الحماسة:

فالهمّ بيضات الخدور هناك لا النعم المراح[1]

لقد استبدلنا بمثل تلك الرموز في عصرنا الراهن رموزًا أخرىٰ للمرأة، فأصبحنا نومئ إليها بمثل قولنا: «النصف الآخر» أو «الجنس الناعم» أو «ربة البيت» أو «شريكة الحياة» أو ما إلىٰ ذلك من تعبيرات أو رموز كنائية أفرزتها أعرافنا السائدة في مجتمعنا الآن، كما أفرزت نظائرها

(١) انظر في الأبيات السابقة: «تأويل مشكل القرآن» (٢٠٨) ، «ديوان الحماسة» ج(١) (١٩٣)، ج(٢) (١٤٤)، وكذا: «التصوير البياني» (٤١٠) وما بعدها . وانظر في هذا الموطن ترجيح الدكتور .محمد أبو موسىٰ لجعل هذه الصور ونظائرها من قبيل الكناية لا من قبيل الاستعارة.

أعراف الآخرين في غيره من المجتمعات...

أما الكناية القرآنية عن المرأة بالتنشئة في الحلية وعدم الإبانة في مواقف الخصومة والجدل -فليست من قبيل تلك الكنايات الآنيّة التي تمضي بمضي عصرها، وتفتقد دلالتها بزوال المجتمع أو العرف الذي نشأت في ظلاله، بل هي من قبيل ما جرت به العادة، واستقر عليه العرف في كل المجتمعات، وعلى توالي العصور.

لقد كان التحلي بالحلي وما زال -بل سيظل- من شأن المرأة، وأبرز ملامح زينتها، وأظهر الخصائص أو الخصوصيات المائزة بينها وبين الرجل... قد يقال: إننا نرى اليوم بعض الرجال في المجتمعات الغربية أو المستغربة وقد تدلت من آذانهم الأقراط، أو طوقت أعناقهم بالسلاسل!! وهذا صحيح، ولكن لا يفوتنا أن نلاحظ أن هذه الظاهرة هي بمثابة فقاعات الزبد التي لا توقف التيار أو تغير مساره؛ إذ ما زالت النساء في تلك المجتمعات -شأنهن في غيرها- باقيات على التزين بالحلي، كما لا يفوتنا كذلك أن نظرة هذه المجتمعات ذاتها إلى تلك الظاهرة (التي لم تشع فيها بحيث تصبح عرفًا أو عادة) لم تكن يومًا ما نظرة إعجاب أو تقدير، وهذا هو السر في أن أمثالها من الظواهر الاجتماعية الطارئة أو (الموضات) لا تكاد تطفو على سطح الواقع الاجتماعي حتى يبدأ تقلصها التدريجي، ثم تتوارى نهائيًا عن مسرح الحياة!! ولعلنا لازلنا نذكر أن كثيرًا من الشباب في مجتمعنا قد أقبلوا يومًا ما - مقلدين لسواهم- على ظاهرة إطالة شعر الرأس على نحو أثار في النفوس آنئذ ضروبا من التساؤل وغير قليل من النفور والاشمئزاز... فأين نحن الآن من تلك الظاهرة؟!!

العلاقة بين الحلية والمرأة -إذن- هي عرف اجتماعي راسخ تؤكده ولا تنقضه ظواهر الشذوذ عنه، ومن ثم كان خلود الصورة القرآنية التي ارتكزت على تلك العلاقة، وبقاؤها محتفظة بدلالتها أو طاقاتها التصويرية على توالي الأزمان...

﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ [الحجر: ٩].

* * *

ثانيا :مثالية الوضوح:

إذا كانت الصور الكنائية تتفاوت فنيا -كما لاحظ البلاغيون- بحسب تفاوتها في مراتب الوضوح ـ فإن المعيار الذي يتحدد في ضوئه هذا التفاوت هو الخطوة أو الخطوات التي يقطعها الإدراك للوصول إلى المعنى المكني عنه في كل منها، فبقدر ما تسارع الصورة إلى تمثيل هذا المعنى للمتلقي (أي بقدر ما تغنيه عن التلبث إزاء معناها الحرفي أو المباشر) بقدر ما يكون سموها في مراتب الوضوح،ومن ثم فإن المرتبة العليا أو «الصورة المثلى» لهذا الوضوح هي تلك التي يحس فيها المتلقي بأن الصورة ذاتها- لا المعنى الحرفي أو الوسيط- هي التي تنقله نقلاً مباشرًا إلى المعنى المراد، أو يخيّل إليه لسرعة وصول هذا المعنى إليه- على حد تعبير عبد القاهر- أنه قد فهمه من حاقّ اللفظ[1].

إن هذه المرتبة المثلى للوضوح هي ما تحققت في أسمى درجاتها الفنية في صورة الكناية في القرآن الكريم؛ فإذا كان تلبث الإدراك ـ طويلاً أو قصيرًا ـ إزاء الدلالة المباشرة للكناية هو سر غموضها أو دنوّها في مراتب الوضوح- فإن هذه الدلالة لا تكاد تخطر بالذهن عند تأمل الصور الكنائية في البيان القرآني؛ فنحن مع كل صورة من تلك الصور لسنا إزاء معنى يشير إلى معنى أو يسفر بيننا وبينه أحسن سفارة، بل إننا لا نكاد نحس إلا بهذا المعنى الأخير الذي تجسده تلك الصورة، والذي نكاد نعاينه - بأدق سماته وملامحه- في بنيتها، والأمثلة على ذلك هي كل ما حفل

(١) انظر: «دلائل الإعجاز» (٢٠٧).

به هذا البيان الخالد من كنايات: وبحسبنا أن نتأمل -على سبيل المثال- تلك الكنايات الثلاث عن فزع الناس عند زلزلة الساعة، وذلك في قوله (عز وجل):

﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ ﴾ [الحج: ٢].

إننا ما إن نتوقف إزاء تلك الآية الكريمة -تلاوة أو استماعًا- حتى تنقلنا تلك الصور الثلاث -مباشرة- إلى تخيّل هذا الفزع الذي نحس به، بل نكاد نراه أو نعاينه متجسدًا في كل منها.. نراه في تلك الأم الشاردة التي أفقدها هذا الفزع حنانها الغريزي، فتخلت ذاهلة عن رضيعها، ثم في هذا الحمل الساقط -قبل تمامه- من كل ذات حمل، ثم أخيرًا في هيئة هؤلاء الناس الذين اتسعت لديهم الأحداق، واصفرت الوجوه، وتمايلت الأجساد، تلك الهيئة التي لا يكاد يشك من يراها في أنه إزاء مشهد من مشاهد السكر، وما هو في الحقيقة بسكر ولكنه الفزع المذهل من عذاب الله يومئذ!!.

ولنتأمل -بعد ذلك- بعض الخطوط الدالة، والظلال الموحية بمدى هذا الفزع في نسيج تلك الصور:

* لنتأمل -مثلاً- السر في إيثار التعبير بكلمة «مرضعة» دون «مرضع» في الصورة الأولى؛ فالمرضع هي التي من شأنها الإرضاع، أي هي من لديها هذا الاستعداد سواء أكانت ترضع أم لا، أما المرضعة فهي التي تزاول -فعلاً- عملية الإرضاع، وفي هذا ما يدل على أن الفزع الذي تصوره الصورة هو ذلك الفزع العاصف بالنفوس، الذي يدفع الأم إلى

انتزاع ثديها من فم رضيعها دون وعي[1].

* ولنتأمل في تلك الصورة كذلك إيثار اسم الموصول «ما» دون «من» في قوله (جل شأنه) ﴿عَمَّا أَرْضَعَتْ﴾ والفرق بينهما -كما قيل- أن «من» لا تطلق على الحقيقة إلا على من يعقل، أما «ما» فالأصل فيها أن تكون لغير العاقل، ولكنها قد تقع على من يعقل عند اختلاطه بغير العاقل على وجه التغليب[2]، ففي ضوء هذا الفارق يكون لإيثار اسم الموصول «ما» في تلك الصورة دلالته -والله أعلم- على أن الذهول عن الرضيع آنئذ يشمل جميع المرضعات سواء كنّ من البشر أو من غير البشر، وهذا ما تؤزره دلالة لفظ التوكيد «كل» ، كما أنه يدل -من زاوية أخرى- على أن المرضعة من الآدميات إذ تشرد ذاهلة عن رضيعها لا تكاد تحس ببنوّته لها، بل إنه يصبح بجوارها «شيئًا مّا» من الأشياء المحيطة بها والتي لا تعي كنهها لفرط ما يسيطر عليها من هول وهلع!!.

* ولعلنا نلاحظ أن الصورة البيانية ﴿وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا﴾ قد آثرت الفعل «تضع» دون الفعل الآخر الموضوع في الأصل للدلالة على مثل تلك الحال التي تصورها «تسقط» ، ولعل السر في ذلك -والله أعلم- هو أن من شأن الإسقاط أن يكون عسيرًا على الحامل تعاني فيه أضعاف ما تعانيه في حال الوضع من الشعور بالمعاناة والألم، ومن ثم يكون لإيثار الوضع على الإسقاط في تلك الصورة إيحاؤه بأن الهلع الذي يعصف بنفس الحامل حينئذ هو أشد من أن تشعر معه بأنها تسقط، هذا فضلاً عن أن للفعل «تضع» دلالته على القذف أو اللفظ السريع للحمل

(١) انظر: «الكشاف» ج(٣) (٢٤).
(٢) انظر: «البرهان في علوم القرآن» ج(٤) (٣٩٩، ٤١٢).

مما يوحي بمدى ذلك الهلع الذي سيقت الصورة لتجسيده.

* ولنتأمل -أخيرًا- ذلك المعنى المؤكد في الصورة الثالثة ﴿وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ﴾، والذي يؤدي دوره في تعميق ملامح الاضطراب والفزع والذهول في تلك الصورة؛ فهذا النفي يدل على أن تلك الملامح تكون من الوضوح والتجسد في هيئات الناس بحيث يعتقد من يراهم أنهم- فعلًا[1]- سكارى، ومن ثم جاء النفي المؤكد (لاحظ دلالة الباء واسمية الجملة في هذا النفي) لإزاحة هذا الاعتقاد، وإثبات أن تلك الملامح البادية على الأجسام والوجوه والأعين هي ملامح الفزع لا ملامح السكر.

وعلى هذا النحو المثالي من الوضوح المتمثل في تجسيد الصورة لمعناها المراد -جاءت كل الصور الكنائية في القرآن الكريم؛ فليس من بين تلك الصور ما يتوقف إدراك مغزاها على تأمل دلالتها الحرفية أو معناها الحقيقي، بل إن ذلك المعنى في كل هاتيك الصور مما لا يكاد يخطر بالذهن، أو يستوقف الإدراك، فنحن -على سبيل المثال- لا نتوقف إزاء السواد الحقيقي للوجه في تصوير شدة الاغتمام والحزن في قوله (تبارك وتعالى):

---

(١) ذهب بعض المفسرين إلى أن تعبير «وترى الناس سكارى» هو تشبيه، والتقدير: وترى الناس كالسكارى، انظر: «الكشاف» ج(٣) (٢٥)، «تفسير البيضاوي» ج (٤) (٤٩)، «تفسير أبي السعود» ج(٥) (٩٢)، والذي يبدو لي والله أعلم أنه لا مسوّغ لتخريج معنى هذا التعبير على التشبيه، فالرؤية هنا هي الرؤية غير البصرية التي تتضمن معنى الإعتقاد ، والتقدير أن كل إنسان في هذا الموقف يعتقد أن كل من حوله من الناس سكارى -وجلى أنه لو كان معنى التعبير على التشبيه لما احتاج إلى ذلك النفي المؤكد الذي يليه «وما هم بسكارى»؛ إذ لا يسوغ القول على سبيل المثال: علمه كالبحر وما هو ببحر!!.

﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ [النحل: ٥٨]، أو الكشف الحقيقي للسوق في تصوير اشتداد الكرب وصعوبة الخطب يوم القيامة بقوله (عز وجل):

﴿ يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ فَلا يَسْتَطِيعُونَ ﴾ [القلم: ٤٢]، أو في كيفية بكاء السماء والأرض في تصوير عدم الاكتراث بهلاك الضالين في قوله (سبحانه):

﴿ فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنظَرِينَ ﴾ [الدخان: ٢٩]، بل إننا لنكاد نحس عند تأملنا لتلك الصور (أو غيرها من صور هذا الكتاب المعجز) أن هذه المعاني الأصلية أو الوسائط قد ألغيت أو أفرغت تمامًا من دلالتها، وأننا مع كل منها لسنا إزاء دلالة معنى على معنى، بل إزاء دلالة الألفاظ ذاتها على هذا المعنى!!.

إننا في ضوء هذه الصورة المثلى لوضوح الكناية في القرآن الكريم نتوقف في قبول كل من هاتين الظاهرتين المتقابلتين اللتين برزتا في تحديد صورها في البيان القرآني لدى بعض المفسرين والبلاغيين:

أ- إخراج بعض الصور الكنائية من حيز الكناية وإدراجها تحت ما يسمى «مجاز الكناية».

ب- إقحام بعض الألفاظ أو العبارات غير الكنائية في حوزة الكناية ونود في الصفحات التالية أن نتوقف قليلاً لتوضيح كل من هاتين الظاهرتين:

(أ) إخراج بعض الكنايات القرآنية من حيز الكناية:

لقد بدأ استخدام مصطلح «مجاز الكناية» على يدي الزمخشري في

تفسيره عند تعرضه للصور الكنائية التي أسندت فيها بعض الأفعال أو الصفات إلى الخالق (عز وجل)؛ فعند تفسيره -على سبيل المثال- لقوله (تبارك وتعالى):

﴿ إِنَّ الَّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللَّهِ وَأَيْمَانِهِمْ ثَمَنًا قَلِيلاً أُولَئِكَ لا خَلاقَ لَهُمْ فِي الآخِرَةِ وَلا يُكَلِّمُهُمُ اللَّهُ وَلا يَنظُرُ إِلَيْهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلا يُزَكِّيهِمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ [آل عمران: ٧٧].

يقول: «ولا ينظر إليهم»: مجاز عن الاستهانة بهم والسخط عليهم تقول: فلان لا ينظر إلى فلان تريد نفي اعتداده به وإحسانه إليه، فإن قلت: أي فرق بين استعماله فيمن يجوز عليه النظر وفيمن لا يجوز عليه؟ قلت: أصله فيمن يجوز عليه النظر الكناية؛ لأن من اعتد بالإنسان التفت إليه وأعاره نظر عينيه، ثم كثر حتى صار عبارة عن الاعتداد والإحسان وإن لم يكن ثم نظر ، ثم جاء فيمن لا يجوز عليه النظر لمعنى الإحسان مجازًا عما وقع كناية عنه فيمن يجوز عليه النظر»[1].

وفي قوله (جل شأنه):

﴿ وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ... ﴾ [المائدة: ٦٤].

يقول الزمخشري:

«غل اليد وبسطها مجاز عن البخل والجود... ولا يقصد من يتكلم به إثبات يد ولا غل ولا بسط، ولا فرق عنده بين هذا الكلام وبين ما وقع مجازًا عنه؛ لأنهما كلامان معتقبان على حقيقة واحدة، حتى إنه

---

(١) «الكشاف» ج(١) (١٩٧).

يستعمله في ملك لا يعطي عطاء قط، ولا يمنعه إلا بإشاراته من غير استعمال يد وبسطها وقبضها، ولو أعطي الأقطع إلى المنكب عطاء جزيلاً لقالوا: ما أبسط يده بالنوال؛ لأن بسط اليد وقبضها عبارتان وقعتا متعاقبتين للبخل والجود وقد استعملوهما حيث لا تصح اليد»[1].

لقد أشرنا في صدر هذا المبحث إلى أن تمسك كثير من البلاغيين بتطبيق مقولة جواز إرادة المعنى الأصلي على الكناية قد أوقعهم في كثير من الحرج، ودفعهم إلى الالتواء في تناول صورها القرآنية التي لا تنطبق عليها تلك المقولة، وهذا ما يتمثل بوضوح في ذلك المسلك الذي جرى عليه الزمخشري (وتابعه فيه غير واحد من المفسرين)[2] في تحليل هاتين الصورتين أو نظائرهما في القرآن الكريم، ولعلنا نسأل: كيف يكون نفي النظر في العربية كناية عن معنى الإستهانة أو السخط وفي البيان القرآني مجازًا عن هذا المعنى؟ وهل جرى ذلك البيان الخالد على غير أعراف العربية وسننها في التعبير؟ وما الفرق -على سبيل المثال- بين دلالة غل اليد وبسطها على البخل والكرم في آية المائدة ـ ودلالتهما على هذين المعنيين كذلك في قوله (عز وجل) في الآية التاسعة والعشرين من سورة الإسراء: ﴿**وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ...**﴾ أقول: ما الفرق بين دلالة الغل والبسط في هاتين الآيتين حتى نجعل أولاهما من قبيل مجاز الكناية والأخرى من قبيل الكناية؟!!.

لقد أجاب الدكتور محمد أبو موسى عن هذا التساؤل بقوله في

(١) السابق (٣٥٠).

(٢) انظر: تفسير أبي السعود ج(٢) (٥١)، ج(٣) (٥٨)، «تفسير البيضاوي» ج(٢) (١٥٩)، «وروح المعاني» ج(٣) (٢٠٤).

توضيح مسلك الزمخشري أو تبريره:

«فقولك : محمد مبسوط اليد، وقول سويد بن أبي كاهل: «بسط الأيدي إذا ما سئلوا»، وقوله (تعالى): ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ﴾ وقوله في المنافقين: «ويقبضون أيديهم» كل ذلك كناية، وقوله (تعالى) في آية اليهود (أي آية المائدة) مجاز عن الكناية، تفاديا لملاحظة المعنى المباشر والتوقف عنده خوفًا على السامع من خطرات تقع للجهال وأهل التشبيه كما يقول عبد القاهر ، ولذلك تراهم يُذهبون الواسطة في مثل هذا التعبير ويقولون : كأنه قال: هو جواد.. هذه هي الحكمة البيانية والدينية في هذا المصطلح الذي أضافه الزمخشري..»[1].

والحق أنا لا نحس بما في هذا المصطلح الذي أضافه الزمخشري واحتسب من سابقاته[2] بأي حكمة بيانية أو دينية!! ولعلنا نسأل: أي سامع يُخشى عليه من التوقف عند المعنى المباشر في تلك الصور؟. لقد صرح الزمخشري نفسه بأن هذا المعنى مما لا يكاد السامع يتصوره فضلاً عن أن يتوقف إزاه في تمثله لدلالة مثل تلك الصور، فلا فرق كما يشير -بين قولنا-: فلان مبسوط اليد، وقولنا: هو جواد من حيث دلالة كل منهما دلالة مباشرة على معنى الجود، وبتلك الدلالة المباشرة التي لا تتوقف فيها دلالة الصورة على تصور معناها صح أن يقال عن الأقطع الذي لا يد له أصلا: ما أبسط يده بالنوال.. كما يقال في تصوير معنى الاعتداد والإحسان: أعاره نظر عينيه وإن لم يكن ثم نظر!! وإذا كانت تلك هي نظرة الزمخشري إلى المعنى المباشر في تلك الصور فإن مغزي

(١) «التصوير البياني» (٣٩٣-٣٩٤).
(٢) انظر: «الكناية»: أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي (٦٣).

ذلك أنه لم يخرجها من حيز الكناية خوفًا على السامع من خطرات الجهل أو التشبيه، وإنما لأنه (أي الزمخشري) نفسه هو الذي يفترض هذا المعنى فيها افتراضًا لتشبثه بمعيار «جواز إرادة المعنى الأصلي» في صور الكناية!!

والواقع أن الزمخشري -فيما يبدو لي - لم يكن مقتنعًا تمام الاقتناع بسلامة هذا المسلك الذي سلكه في تحليل تلك الصور، ولعل مما يؤيد ذلك أنه قد تأرجح في تفسيره لغل اليد وبسطها في آية المائدة؛ فبينما جعلهما في النص السابق من مجاز الكناية صرح في موطن آخر بأن إحداهما من الكناية؛ فهو إذ يجعل نفي المماثلة في قوله (تبارك وتعالى): ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ [الشورى: ١١] من الكناية يعقب على ذلك بقوله:

«فإذا علم أنه من باب الكناية لم يقع فرق بين قوله: ليس كالله شيء وبين قوله: ليس كمثله شيء إلا ما تعطيه الكناية من فائدتها، وكأنهما عبارتان معتقبتان على معنى واحد، وهو نفي المماثلة عن ذاته، ونحوه قوله (عز وجل) : بل يداه مبسوطتان»[١].

وتجدر الإشارة إلى أن الألوسي قد حاول الدفاع عن تأرجح الزمخشري في تفسيره لدلالة تلك الصورة فقال: «إنه إن قطع النظر عن المانع الخارجي كان كناية ثم ألحق بالمجاز، فيطلق عليه أنه كناية باعتبار أصله قبل الإلحاق، ومجاز بعده فلا تناقض بينهما كما توهموه»[٢].

(١) «الكشاف»: ج(٣) (٣٩٩).
(٢) «روح المعاني» ج(٣) (٢٠٤).

وهو دفاع كما نرىٰ ينطوي علىٰ غير قليل من التعسف!!.

نستطيع القول في ضوء ما تقدم -إذن- إن الصور القرآنية التي أدرجها الزمخشري ومن لف لفه -أو حاولوا إدراجها- تحت مصطلح مجاز الكناية هي من باب الكناية[1]؛ إذ لا فرق بينها وبين غيرها من الصور الكنائية في البيان القرآني في وثوق ارتباط كل منها بمعناها المراد، ووضوحها المثالي في الدلالة عليه دون توقف أو تلبث إزاء معناها المباشر.

إقحام بعض الألفاظ أو العبارات غير الكنائية في حيز الكناية:

حين عني بعض البلاغيين بحصر فوائد التعبير بالكناية كان من أبرز هذه الفوائد وأكثرها شيوعًا علىٰ ألسنتهم: التعبير بألفاظ مستحسنة لا تعافها الأذواق عما يُستحيا من ذكره أو يقبح التصريح به من المعاني، أو علىٰ حد تعبير المبرد «الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلىٰ ما يدل علىٰ معناه من غيره»[2].

في ظل شيوع هذا القول توطدت علاقة الكناية في تراثنا بتلك المعاني، بل إنها كانت تقتصر عليها في بعض المواقف، نجد ذلك واضحًا علىٰ سبيل المثال في ترجيح بعضهم للقول بأن التعبير بالإفضاء في قوله

---

(١) وهذا ما ذهب غير واحد من المفسرين في تناولهم لبعض تلك الصور، انظر: «التفسير الكبير» ج(٣) (٤٧٨)، «تفسير البيضاوي» ج(٢) (٢٦)، «تفسير المنار» ج(١٣) (٣٤٣).

(٢) «الكامل في اللغة والأدب» ج(٢) (٦)، وانظر: «كتاب الصاحبي» (٢١٩)، «سر الفصاحة» (١٥٥)، «البرهان في علوم القرآن» ج(٢) (٣٠٣)، «الإتقان في علوم القرآن» ج(٢) (٤٧)، وجلىٰ أن هذه الفائدة من فوائد الكناية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بدلالتها اللغوية علىٰ معنىٰ الستر.

(عـز وجل) ﴿وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ﴾ [النسـاء: ٢١] هو كناية عن الجماع لا عن الخلوة الصحيحة ؛ لذلك لأن العرب إنما تستعمل الكناية فيما يستحيا من ذكره، والخلوة لا يستحيا من ذكرها فلا تحتاج إلىٰ كناية[1].

ولا يعنينا الآن مناقشة القول بوجوب الكناية أو انحصارها فيما يستحيا من ذكره[2]، وإنما الذي يعنينا هو الإشارة إلىٰ أن شيوع هذا القول في تراثنا كان له أثره- فيما يبدو لي- في بروز تلك الظاهرة التي نحن بصددها الآن؛ ذلك أننا حين نتأمل معاني تلك الألفاظ أو العبارات التي أريد إقحامها في حيز الكناية (مع غموضها أو عدم وضوحها المثالي في الدلالة علىٰ تلك المعاني) يتبين لنا -كما سنرىٰ- أنها تدور في الأعم الأغلب حول ما يستحيا من ذكره: كالوط، أو الفرج، أو قضاء الحاجة. . أو ما إلىٰ ذلك من تلك المعاني التي تردد القول في تراثنا بوجوب الكناية أو حسنها عنها.

وفيما يلي نود أن نتوقف إزاء بعض تلك الألفاظ أو العبارات التي سلك بعض البلاغيين معها هذا المسلك المتعسف في التأويل؛ فلنتأمل علىٰ سبيل المثال:

* (قوله تبارك وتعالىٰ):

---

(١) انظر: روح المعاني ج(٤) (٢٤٤). وكذا: سر الفصاحة (١٩٣-١٩٥) حيث يفرق ابن سنان علىٰ هذا الأساس ذاته بين ما يجب أن يكنىٰ عنه وما لا يجب أن يكنىٰ عنه.

(٢) ولعل في تصريح القرآن بألفاظ مثل الفرج أو الدبر في المواضع التي تقتضي التصريح بها ما ينفي هذا القول.

شَيْءٍ قَدِيراً﴾ [الأحزاب: ٢٧].

لقد ردد بعض البلاغيين بأن قوله (عز وجل) في تلك الآية ﴿وَأَرْضاً لَّمْ تَطَئُوهَا﴾ هو كناية عن فروج النساء ونكاحهن، وقد استحسن صاحب الطراز هذه الكناية قائلاً: «وهذا من جيد الكناية ونادرها لمطابقتها لقوله (تعالى): ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ﴾، والحرث إنما يكون في الأرض فلهذا ازدادت رشاقة وحسنًا»[1].

ولعلنا نحس بما ينطوي عليه هذا الرأي من تعسف وليّ لعنق اللفظ - أو بالأحرى لعنق السامع أو القارئ- عن معناه المتبادر منه في وضوح؛ فلفظة الأرض في التعبير القرآني لا تدل على غير معناها الأصلي، وهذا المعنى هو ما فهمه كثير من المفسرين الذين اختلفوا حول تحديد الأرض المعنية بهذا التعبير، فقال السدي: هي خيبر، وقال قتادة: كنا نحدث أنها مكة، وقال الحسن: هي أرض الروم وفارس، وقال ابن جزيّ الكلبي: «يُحتمل عندي أنه يريد أرض بني قريظة؛ لأنه قال أورثكم بالفعل الماضي، وهي التي كانوا أخذوها حينئذ، وأما غيرها من الأرضين فإنما أخذوها بعد ذلك، فلو أرادها لقال: يورثكم[2]».

أما إغفال هذا المعنى الحقيقي للفظة الأرض، وجعلها كناية عن النساء أو عن فروجهن فهو ضرب من ضروب التكلف[3] الذي لا يقره

---

(١) «الطراز» (٤٠٦/١) وانظر: «المثل السائر» (٢٤٧) وكذا: «البيان في ضوء أساليب القرآن» (٢٦٢).

(٢) «كتاب التسهيل ج(٣) (١٣٦) وانظر في الآراء السابقة وغيرها: مفحمات الأقران (٨٦) «الكشاف» ج(٣) (١٣٣)، «تفسير البيضاوي» ج(٤) (١٦٢). تفسير أبي السعود ج(٧/ ١٠٠).

(٣) لقد أشار الزمخشري إلى ذلك حين قال: «ومن بدع التفاسير أنه أراد نساءهم ج (٣) (٢٣٣).

العقل ولا يقبله السياق، ولعلنا نتساءل: كيف ساغ لهؤلاء أن يذهبوا بدلالة لفظة الأرض هذا المذهب البعيد مع أن هذه اللفظة في صدر الآية الكريمة ذاتها لا تدل على معناها الأصلي؟، بل إننا لنعجب كيف يستحسن صاحب الطراز دلالة الأرض كنائيًا على النساء لمطابقتها لقوله (تعالى) في آية أخرى: ﴿ نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ﴾ غافلا عن مطابقة معناها الأصلي للسياق الذي وردت فيه؟ إذ إن الآية الكريمة تخبرنا عن إرث أورثه الله سبحانه للمسلمين، وبديهي أن الأرض الحقيقية ـ لا النساء- هي التي تورث!!، ولعلنا نتساءل -أخيرًا- لو كانت الأرض في هذا التعبير كما ذهب هؤلاء كناية عن الفروج، وكان الغرض من تلك الكناية (كما يتردد مع مثلها) هو ستر ما يستحيا من ذكره، فلماذا صرحت الآية- إذن ـ بلفظة تطئوها مع أنها تدل بناء على هذا التأويل البعيد للتعبير القرآني على ما يستحيا من التصريح به أيضًا؟!.

* (قوله عز وجل):

﴿قَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدتُّمْ عَلَيْنَا قَالُوا أَنطَقَنَا اللَّهُ الَّذِي أَنطَقَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ [فصلت: ٢١].

لقد وردت لفظة الجلود في الآية السابقة على تلك الآية ﴿حَتَّىٰ إِذَا مَا جَاءُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُم ...﴾، وفي الآية اللاحقة لها ﴿ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَتِرُونَ أَن يَشْهَدَ عَلَيْكُمْ سَمْعُكُمْ وَلا أَبْصَارُكُمْ وَلا جُلُودُكُمْ... ﴾، وقد ردد كثير من البلاغيين والمفسرين القول بأن هذه اللفظة في الآيات الثلاث هي كناية عن الفروج[1].

---

(١) انظر: «الكامل» ج(٢/ ٦)، «الكشاف» ج(٣/ ٣٨٩)، «التفسير الكبير» ج(٧/ ٣٠٥)، «كتاب التسهيل» ج(٤/ ١٣)، «البيان في ضوء أساليب القرآن» (٢٨٤).

وعندي - والله أعلم بمراده- أن هذا الرأي لا مسوغ له، وهذا ما يبدو جليًا في ضوء الحقائق التالية:

= أن الدلالة التي يتمثلها القارئ أو السامع من لفظة الجلود في الآيات الثلاث -في وضوح وتلقائية - هي دلالتها على معناها الأصلي، أي القشرة أو الغشاء الخارجي للبدن.

= أن العرف لم يجرِ على استخدام الجلد في الدلالة على الفرج، وقد سبق أن أوضحنا أن هذا العرف هو أساس العلاقة بين الكناية والمعنى المكني عنه.

لقد وردت لفظة الجلود في القرآن الكريم في أربعة مواضع غير هذا الموضع تكررت مرتين في اثنين منهاهي آيات: [النساء:٥٦، النحل :٨٠، الحج: ٢٠]، ودلت في تلك المواضع الأربعة أو المرات الست على معناها الأصلي، وهذا ما يدعو إلى التساؤل عن وجه صرفها عن هذا المعنى والزعم بأنها كناية عن الفروج في هذا الموضع بخصوصه؟! ولعل مما يعمق الإحساس بهذا التساؤل في النفس أن البيان القرآني قد صرح بالفروج -ولم يكْنِ عنها- في كثير من المواضع منها قوله (عز وجل):

﴿وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ﴾ [الأحزاب:٣٥]، وقوله: ﴿وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ﴾ [المؤمنون:٥، المعارج ٢٩].

= أخيرًا ... نود أن نلاحظ مدى ملاءمة المعنى الأصلي للفظة الجلود للسياق الذي وردت فيه في سورة فصلت؛ فلقد وردت الآيات الثلاث في سياق الإخبار عن حشر أعداء الله يوم القيامة إلى النار، والجلود بالمعنى الحقيقي لها هي مركز حاسة اللمس التي يدرك بها الإنسان حرارة النار، ومن ثم كان تعذيب هؤلاء الكفار بتبديل جلودهم بعد

إحراقها كما يخبرنا (عز وجل) بذلك في قوله: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾ [النساء: ٥٦].

* قوله (سبحانه):

﴿مَا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ... ﴾ [المائدة: ٧٥].

لقد ذهب غير واحد من البلاغيين إلى أن أكل الطعام في الآية الكريمة هو كناية عن قضاء الحاجة، يقول الزركشي في ذلك: «فكني بأكل الطعام عن البول والغائط؛ لأنهما منه مسببان؛ إذ لا بد للآكل منهما، لكن استقبح في المخاطب ذكر الغائط فكني به عنه[1]».

ومن العجيب أن هذا الرأي على غرابته وتعسف مسلكه في توجيه دلالة التعبير القرآني قد كان -كما أشار الزركشي في هذا الموطن -هو الرأي المشهور في تراثنا البلاغي، بل إن عجبنا ليزداد حقا حين نرى باحثا معاصرًا يورد هذا التعبير شاهدًا من شواهد الكناية ثم يقول مبينًا سر جمالها:

«تأمل هذه الكناية، وما فيها من دقة التعبير، وجمال الصياغة، وبديع النظم، ثم حدثني بربك هل يمكن أن تؤدي هذه الكناية بغير لفظها؟ وهل لفظها يصلح لغير معناها؟ أبدًا والله!! إن الترابط بينهما وثيق ، وإن الانسجام بينهما قوي، وإن التآلف بينهما محكم وعميق،

---

(١) «البرهان في علوم القرآن» ج(٢/ ٣٠٤) وانظر: «الكامل» ج(٢/ ٦)، «الإتقان في علوم القرآن» ج(٢/ ٤٧)، «البيان في ضوء أساليب القرآن» (٢٦٠=٢٦١).

فالمأكول لابد من صيرورته إلى العذرة[1]».

ولن أتوقف هنا إزاء جدوى مثل هذه العبارات الخطابية في تحليل أي تعبير فني فضلا عن أن يكون هذا التعبير قبسًا من القرآن ، ولكني أتوقف فقط إزاء السؤالين اللذين طرحهما الباحث على القارئ، واستحلفه بربه أن يجيب عنهما، وليأذن لي بأن أجيب عنهما بغير ما يتوقع أو بعكسه تمامًا فأقول عن أولهما: نعم يمكن أن يؤدي معنى قضاء الحاجة بغير هذا التعبير القرآني الذي اعتسف الباحث وسابقوه دلالته على هذا المعنى اعتسافًا !! بل لقد كني القرآن نفسه عن هذا المعنى بأبلغ تعبير في قوله (عز وجل): ﴿أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ﴾ [النساء ٤٣]. و[المائدة: ٦] وأقول عن ثانيهما : أجل إن لفظي التعبير القرآني (يأكلان الطعام) يصلحان لغير معنى قضاء الحاجة، بل إنهما لا يصلحان في سياق الآية الكريمة إلا لهذا الغير، وهو المعنى الحقيقي للأكل والطعام؛ إذ هو الذي يلائم السياق من جهة، ويتبادر إلى ذهن المتلقي في وضوح من جهة أخرى !!.

لقد وردت الآية الكريمة لإثبات بشرية المسيح وأمه، وذلك لدحض مزاعم النصارى في إلهيته (عليه السلام)، وجلي أنه يكفي في هذا الإثبات إجراء أكل الطعام على معناه الحقيقي دون تحمل لأي معنى آخر، وهذا ما أشار إليه غير واحد من البلاغيين في إنكارهم لكون هذا التعبير من قبيل الكناية ونكيرهم على من قال بذلك ـ يقول الجاحظ في ذلك: «بل الكلام على ظاهره، ويكفي في الدلالة على عدم الإلهية نفس أكل

(١) «الأسلوب الكنائي» د. محمود شيخون (١٠٦).

الطعـام؛ لأن الإله هو الذي لا يحـتاج إلىٰ شيء يـأكله، ولأنه كمـا لا يجوز أن يكون المعبود محـدثًا كذلك لا يكون طاعمًا[1]، وقـد نقل عنه الثعالبي قوله في ذلك أيضًا: «. . . كـأنهم لم يعلموا أن مسّ الجوع وما ينال أهله من الذلة والعـجز أدل دليل علىٰ أنهم مـخلوقون حـتىٰ يدعوا علىٰ الكلام شيئًا قد أغناهم الله عنه»[2]!!.

* قوله تبارك وتعالىٰ في قصة تحاكم الخصمين إلىٰ داود (عليه السلام):

﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾ [ص: ٢٣].

لقد ردد كثير من البلاغـيين والمفسرين القول بأن لفظة «نعجة» التي تكررت مرتـين في الآية الكريمة هي كناية عن المرأة: يقول الزركـشي في ذلك: «فكنىٰ بالمرأة عن النعجة (هكذا . . . والصواب بالنعجة عن المرأة) كعادة العـرب أنها تكنىٰ بها عن المرأة[3]» ويقول ابن الأثيـر: «. . . فإنه أراد الإشارة إلىٰ النساء فوضع لفظ لمعـنىٰ آخر وهو النعاج ، ثم مثل به النساء، وهكذا يجري الحكم في جميع ما يأتي من الكنايات[4]».

ويقول البيضاوي في تفسـيره: «النعجة هي الأنثىٰ من الضأن، وقد يكنىٰ بهـا عن المرأة، والكناية والتمـثيل فـيما يسـاق للتعـريض أبلغ في المقصود»[5].

---

(١) انظر: «البـرهان في علوم القـرآن» ج(٢/ ٣٠٤-٣٠٥)، وقد اسـتحـسن ابن سنان الخفاجي رأي الجاحظ وقال بمثله ابن جـزي الكلبي، انظر: «سر الفصاحة» (١٥٨)، «كتاب التسهيل» ج(١/ ١٨٤).

(٢) «الكنايات» (٢٩).

(٣) «البرهان في علوم القرآن» ج(٢/ ٣٠٢). (٤) «المثل السائر» (٢٤٦).

(٥) «تفسير البيضاوي» ج(٥/ ١٧) وانظر: «الكشاف» ج(٣/ ٣٢٣)، «تفسير أبي=

إن دلالة لفظة النعـجة على المرأة في الآية الكريمة ليـست على هذا النحـو من الوضـوح الذي لاحظنا أنه من خـصـائص الكناية في القـرآن الكريم، وعندي أن هؤلاء الذين قالوا بتلك الدلالة لم يفهموها من النص القرآني ذاته، ولعلهم -فيـما نرجح- قد اجتلبوها اجتـلابًا من تلك القصة التي رددتهـا كـتب التفـسـيـر -عند تناولهـا لتلك الآية- عن زواج داود (عليه السلام) من امرأة أوريا، والتي شاع فيـها القول بأنه كان له (عليه السلام) تسـع وتسعـون امرأة قبل زواجـه من تلك المرأة[1]- لعل هؤلاء قـد فهمـوا من انطباق العدد في تلك القصـة على العدد في الآية الكريمة أن لفظة النعجة فيها تعني المرأة أو كناية عنها.

ولعل من العجيب حقًا أن يفهم هؤلاء البـلاغيون لفظة النعجة بهذا المعنى الكنائي مـع أن نبي الله داود (عليه السلام) نفسه لم يفهـمها إلا بمعناها الحقيقي!!؛ إذ بتأمل السياق يتجلى لنا أنه (عليه السلام) عند سماعه لهذا القول من أحد الخصمين تصور -في البداية- أنه أمام دعوى حقيقية أو خصومة حقيقية حول نعاج[2] ومن ثم بادر بإبداء حكمه أو فصله فيها كما تخبرنا

= السعـود» ج(٧/ ٢٢١)، «كتاب التـسهيل» ج(٣/ ٢٨٢)، «الإتقـان في علوم القرآن» ج(٢/ ٤٧)، «الطراز» ج(١/ ٤٢٧).

(١) الواقع أن هذه القـصة قـد بالغ القـصـاص في سردها، حـتى بلغت حـد الشطط والإفتـراء على نبي الله داود (عليه السلام) حتى قال علي بن أبي طالب كـرم الله وجهه: من حدّث بما يقـول هؤلاء القصـاص في أمر داود (عليه السلام) جلدته حـدين. انظر: «الكشاف» ج(٣/ ٣٢١-٣٢٢)، «تفسير البيـضاوي» ج(٥/ ١٨)، «تفسير أبي السعود ج(٧/ ٢٢٢)، «كتاب التسهيل» ج(٣/ ١٨٢).

(٢) يبدو أن داود (عليه السلام) كان يعيش في بيئة تكثر فيها الأغنام والمراعي، وهذا ما يدل عليه قوله (عـز وجل) حكاية لفصله وسليمان عليـهما السلام في خصـومة أخرى: ﴿وَدَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ إِذْ يَحْكُمَانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَاهِدِينَ﴾=

الآية التالية لتلك الآية: «**قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلىٰ نعاجه...**» ثم تنبه في النهاية إلىٰ أنها تمثيل لما كان من أمره فبادر بالإنابة والاستغفار..

يمكننا القول في ضوء مناقشة هاتين الظاهرتين -إذن-: إن محاولة الوقوف علىٰ مواضع الكناية في القرآن تظل عرضة لخطأ التفريط أو الإفراط ما لم يساندها الوعي العميق بتلك السمة من سماتها في هذا الكتاب، أعني وضوحها المثالي الذي تكاد به تلتحق بالحقائق من حيث دلالتها المباشرة علىٰ المعنىٰ الذي تصوره علىٰ نحو لا يحتاج معه متأملها إلىٰ أدنىٰ تأويل أو بيان...

﴿**لَقَدْ أَنزَلْنَا آيَاتٍ مُّبَيِّنَاتٍ وَاللَّهُ يَهْدِي مَن يَشَاءُ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ**﴾ [النور: ٤٦].

* * *

= [الأنبياء ٧٨]. ولعل هذا - والله أعلم- هو سر إيثار النعاج بمعناها الحقيقي في تلك الخصومة التي وردت علىٰ سبيل التعريض بما كان منه (عليه السلام).

ثالثا: التناسب السياقي:

لقد بينا في صدر هذا البحث أن التناسب الذي جعله بعض البلاغيين معيارًا لجودة الكناية هو ملاءمة الردف أو الصورة للمعنى المكني عنه، وهنا نضيف أنه في ضوء هذا المعيار تتكشف لنا إحدى الخصائص الفنية التي تتفرد بها كنايات القرآن؛ إذ بتأمل تلك الكنايات من هذه الزاوية يتجلى لنا بوضوح دقة ملاءمة الصورة في كل منها (بطاقاتها التصويرية والدلالية الخاصة) لا للمعنى الذي تصوره فحسب، بل لطبيعة الموقع وخصوصية السياق الذي ترد فيه.

ونود - فيما يلي- أن نتوقف إزاء بعض الصور الكنائية في القرآن الكريم كي نستجلي من خلال تأملها في ضوء سياقاتها التي وردت فيها ملامح تلك الخصيصة... فلنتأمل مثلاً:

(أ) قوله (تبارك وتعالى) في سياق قصة نوح (عليه السلام):

﴿ وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ ﴾ [القمر: ١٣].

لقد أشار الزمخشري في تفسيره للآية الكريمة إلى الملاءمة التي بلغت حد التطابق بين الكناية (ألواح ودسر) والمعنى المراد (السفينة)، فهو يقول عن الألواح والدسر: «وهي من الصفات التي تقوم مقامها وتؤدي مؤداها بحيث لا يفصل بينها وبينها... ألا ترى أنك لو جمعت بين السفينة وهذه الصفة... لم يصح ، وهذا من فصيح الكلام وبديعه»[1].

وقد لحظ الفخر الرازي وجها من وجوه الملاءمة بين تلك الصورة

---

(١) «الكشاف» ج(٤/ ٤٥)، وانظر: «تفسير البيضاوي» ج(٥/ ١٠٦)، «البحر المحيط» ج(٨/ ١٧٧) تفسيرا أبي السعود ج(٨/ ١٦٩).

وسياق القصة، فهو يقرر أن في الكناية بالألواح والدسر في هذا السياق إشارة إلى أن نجاة نوح (عليه السلام) ومن معه من المؤمنين إنما كانت بعناية الله وحدها لا بتلك السفينة؛ إذ ما هي إلا مجرد ألواح ركبت فيها دسر، وكان انفكاكها في غاية السهولة لولا عناية الله وحفظه[1].

ونود أن نضيف إلى ما ذكره الرازي وجهًا آخر من وجوه تلك الملاءمة، وهو أن نوحًا (عليه السلام) قد تعرض بسبب معالجته للألواح والدسر -في صنع سفينته- لغير قليل من سخرية قومه منه[2]» ﴿وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ * فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ﴾ [هود: ٣٨، ٣٩]، ومن ثم كان لإيثار الكناية بالألواح والدسر (عند حلول أول العذابين). مغزاه في هذا السياق، فكأن الآية الكريمة بإيثار تلك الصورة فيها تقول: إن هاتين المادتين اللتين كانتا مثار السخرية منه عليه السلام فيما مضى من أمره ـ كانتا بحكمة الله وعنايته هما وسيلة نجاته ومن معه من المؤمنين في هذا الموقف الذي ذاق فيه الساخرون عاقبة سخريتهم غرقًا تحت لجة الطوفان المائج!!.

---

(١) انظر: «التفسير الكبير» ج(٧/ ٧٥٧)، وكذا: «التصوير البياني» (٤١٨).

(٢) لقد ذكر المفسرون أنه عليه السلام كان يصنع سفينة في برية يهماء في أبعد مكان عن الماء انظر: «الكشاف» ج(٢/ ٢١٥)، «تفسير البيضاوي» ج(٣/ ١٠٩)، «تفسير أبي السعود» ج(٤/ ٢٠٦). ولعل هذا الذي ذكره المفسرون يوضح وجه سخريتهم منه ، وهو أن العمل الذي يحاول صنعه لم يكن في اعتقادهم آنذاك سوى ضرب من العبث الذي لا جدوى من ورائه.

ولكن: لماذا أوثرت سورة القمر بتلك الصورة الكنائية دون غيرها من السور[1] التي وردت فيها قصة نوح (عليه السلام)؟

لعل ذلك -والله أعلم- لتركيز السياق في تلك السورة أكثر منه في سواها على تصوير مدى ضراوة الطوفان (الأمر الذي تتجلى معه معجزة النجاة بمجرد ألواح ركبت فيها دسر)؛ فبينما جاء وصف هذا الطوفان مركزًا مقتضبًا كما في الآية: ٤٠ من سورة هود: ﴿**حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ**﴾ أو الآية ٢٧ من سورة المؤمنين: ﴿**فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ**﴾ - جاء هذا الوصف مفصلاً في سورة القمر مشيرًا إلى تعدد روافده في السماء والأرض ﴿**فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُّنْهَمِرٍ * وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَىٰ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ**﴾ [القمر: ١١-١٢].

(ب):

لقد كنى البيان القرآني عن مواقعة الرجل للمرأة بعدة كنايات منها (الرفث- المباشرة- الإفضاء)، فكل من هذه الألفاظ قد ورد في سياقه كناية عن الجماع، وكلها تحقق في دلالتها عليه ذلك الغرض الذي أشار إليه الزركشي وهو «التعبير عما يفحش ذكره في السمع بما لا ينبو عنه الطبع[2]»، غير أننا بتأمل السياقات التي وردت فيها يتبين لنا بجلاء وجه التلاؤم بل التلاحم التعبيري المحكم بين الظلال الدلالية الخاصة لكل منها

---

(١) حيث صرح في تلك السور بلفظة الفلك، انظر آيات: الأعراف: ٦٤ يونس: ٧٣، هود٣٧-٣٨، المؤمنون ٢٧، ٢٨، والشعراء ١١٩.

(٢) «البرهان في علوم القرآن» ج(٢/٣٠٣) وانظر: «الإتقان في علوم القرآن» ج(٢/٤٧).

وخصوصية السياق الذي وردت فيه، بحيث لا تصلح إحداها (في هذا البيان المعجز) في الموقع أو السياق الذي وردت فيه الأخرى!!فلنتأمل:

لقد كني عن هذا المعنى بالرفث ثم المباشرة في قوله (تبارك وتعالى): ﴿أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتَانُونَ أَنفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنكُمْ فَالْآنَ بَاشِرُوهُنَّ وَابْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ﴾ [البقرة: ١٨٧].

إن هناك فارقًا دلاليًا بين الرفث والمباشرة، فالرفث في أصل معناه هو الكلام مما يستقبح ذكره، أما المباشرة فهي تعني التقاء البشرة بالبشرة؛[1] فدلالتها لا تتضمن ما تتضمنه دلالة الرفث من معنى القبح أو الفحش.

في ظل هذا الفارق الدلالي بين اللفظين أوثرت الرفث في صدر الآية الكريمة للكناية عن معنى الجماع عند استهجانه من المسلمين في ليالي الصوم، ثم أوثرت المباشرة بعد ذلك للكناية عنه في حال أمرهم به أو استحسانه منهم.

ولكن لماذا كان هذا الأمر مستهجنًا في الحال الأولى؟.

لقد ذكر غير واحد من المفسرين أن إيثار لفظة الرفث في تلك الحال هو لاستهجان وقوعه منهم قبل الإباحة كما سماه اختيانا لأنفسهم[2].

---

(١) انظر: «المفردات» (٤٨، ١٩٩)، «تفسير غريب القرآن» (١٨)، «جامع البيان» ج(٢/ ٩٨)، «بصائر ذوي التمييز» ج(٣/ ٩٢).
(٢) انظر: «الكشاف» ج(١/ ١١٥)، «التفسير الكبير» ج(١/ ١٣٢)، «تفسير البيضاوي» ج(١/ ٢١٩)، «تفسير أبي السعود» ج(١/ ٢٠٢)، «روح المعاني» ج(٢/ ٦٤-٦٥).

وذكر صاحب تفسير المنار أن فيها دلالة على استهجان الجماع في شهر الصوم، وأنه وإن حل فهو من الحلال المكروه على الجملة[1].

والواقع أن ما ذكره صاحب المنار محل نظر ؛ إذ لو كان هذا الأمر مكروهًا أو من الحلال المكروه في شهر الصوم لما ورد الأمر به في الكناية الثانية «فالآن باشروهن. . .» !! والذي نميل إليه -والله أعلم بمراده- هو أن إيثار لفظة الرفث في صدر الآية هو لاستهجان دافعهم إلى الوقوع في هذا الأمر لا قبل إحلاله -كما ذكر المفسرون- بل قبل علمهم بكونه حلالا. . . فلقد أحل الله الجماع في ليالي الصوم للأمة الإسلامية خاصة «أحل لكم»، ولكن الصحابة قبل نزول تلك الآية كانوا يعتقدون أنه محرم عليهم كما كان محرمًا على الأمم السابقة[2]، ومن ثم فإن الذين وقعوا في هذا الأمر[3] منهم كانوا يحسون بأنهم قد وقعوا في أمر حرمه الشرع عليهم، ولهذا كانوا يتهمون أنفسهم بالخيانة والزيغ عن الجادة ﴿عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتَانُونَ أَنفُسَكُمْ﴾.

الاستهجان - إذن ـ ليس استهجانًا للمواقعة في ذاتها، بل لدافعهم إليها في حال اعتقادهم في حرمتها؛ إذ إنهم في تلك الحال لم يكونوا مدفوعين إلا بدافع الغريزة وقضاء الشهوة فحسب، ومن ثم جاءت الكناية بلفظ المباشرة لا بالرفث لتصحيح هذا الدفع لديهم ﴿فَالآنَ بَاشِرُوهُنَّ

---

(١) انظر: «تفسير المنار» ج(٢/ ١٧٥).

(٢) ذكر صاحب المنار أن الصحابة قد فهموا معنى التحريم من قوله (سبحانه) «يأيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم. . .» انظر السابق نفسه.

(٣) انظر: «أسباب النزول» للنيسابوري (٣٠-٣١).

﴿وَابْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُم﴾، فكأنه (عز وجل) يقـول لهم: إن هذا الأمر الذي وقع فيه بعضكم معتقدًا حـرمته هو حلال لكم لصعوبة تجنبه ﴿هُـنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُن﴾، فزاولوه الآن لا بهذا الدافع الغريزي الذي كان فحسب ، بل بدافع الإيمان الحق الذي يجعل المؤمن مـوصولاً بخالقه في كل ما يزاوله على وجه الأرض من نشاط.

يقول سيد قطب في تفسير المراد بابتغاء ما كتب الله في الآية:

«ابتغوا هذا الذي كتبه الله لكم من المتعة بالنساء، ومن المتعة بالذرية ثمرة المباشرة؛ فكلتـاهما من أمر الله، ومن المتاع الذي أعطاكم إياه،ومن إباحـتهـا يبـاح لكم طلبـها وابتـغـاؤها وهي موصـولة بالله؛ فـهي من عطاياه،ومن ورائها حكمـه، ولها في حسـابه غاية، فليست إذن مـجرد اندفاع حيواني موصول بالجسد»[1].

أمـا لفظة «المس» فـقـد وردت كناية عن هذا المعنى في قـوله (عـز وجل): ﴿وَإِن طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِن قَبْلِ أَن تَمَسُّوهُنَّ وَقَدْ فَرَضْتُمْ لَهُنَّ فَرِيضَةً فَنِصْفُ مَا فَرَضْتُمْ﴾ [البقرة: ٢٣٧].

وبداية نود أن نلاحظ مـا بين المبـاشـرة التي استـخـدمت في الآية السابقة والمس المستخدم في تلك الآية من فارق دلالي؛ فإذا كانت المباشرة تعني كما أشرنا التقاء البشـرتين أو تلاصق الجسدين فإن ما يعنيه المس هو أدنى من ذلك بكثيـر؛ إذ هو في أصل معناه مجرد لمس الشـيء أو جسّه باليـــد[2]،وبهذا الفارق تتـضح ملاءمة كل من اللفظتين لسيـاقها، أعني

(١) «في ظلال القرآن» ج(١/ ١٧٥).
(٢) انظر: «بصائر ذوي التمييز» ج(٤/ ٤٩٨)، وكذا مادة اللفظة في المعجم الوسيط.

ملاءمة المباشرة للكناية عن الجماع عند حصوله أو الأمر بحصوله «فباشروهن»، وملاءمة المس للكناية عنه عند انتفائه أو اشتراط عدم حصوله «من قبل أن تمسوهن»، ولعل هذه اللفظة إنما أوثرت في هذا السياق الأخير -والله أعلم- لترغيب الرجل في أداء حق المرأة في الصداق كاملاً لأدنى ملابسة لمقدمات هذا الأمر معها، ولعل هذا الترغيب هو بعض ما يومئ إليه قوله (سبحانه) في ختام تلك الآية الكريمة: «ولا تنسوا الفضل بينكم»[1].

أما لفظة الإفضاء» فقد أوثرت للكناية عن هذا المعنى في سياق النهي عن استرداد الصداق أو بعضه من المرأة بعد طلاقها. وذلك في قوله (سبحانه):

﴿ وَإِنْ أَرَدْتُّمُ اسْتِبْدَالَ زَوْجٍ مَّكَانَ زَوْجٍ وَآتَيْتُمْ إِحْدَاهُنَّ قِنطَارًا فَلَا تَأْخُذُوا مِنْهُ شَيْئًا أَتَأْخُذُونَهُ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُّبِينًا * وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ﴾ [النساء: ٢٠-٢١].

وفي مادة هذه اللفظة تقول المعاجم: الفضا: الشيء المختلط، وأفضى المكان فضوا اتسع، وأفضى إلى فلان بالسر: أعلمه به، وأفضى المكان: وسعه وأخلاه[2] - وجلي أن الإفضاء بتلك الدلالات المعجمية هو أقرب من المباشرة أو المس دلالة على معنى الاتصال الجنسي ، وهذا ما ألمح إليه الراغب حين أشار إلى أن الكناية بالإفضاء عن هذا المعنى هي

---

(١) روي أن سعد بن أبي وقاص بعث إلى امرأة طلقها قبل الدخول بصداقها كاملاً، فلما سئل عن ذلك أجاب قائلاً: فأين الفضل؟! انظر: «الكشاف» ج(١/ ١٤٥-١٤٦).

(٢) انظر في مادة هذه اللفظة: «لسان العرب»، «القاموس المحيط».

أقرب إلى التصريح[1]، وهي بذلك أكثر ملاءمة من سواها لهذا السياق؛ إذ هي تؤدي دورها في تنفير الرجل من أن يضن على مطلقته بما آتاها من مال -أيا كان قدره- بعد هذا التمازج أو التلابس التام الذي كان بينهما، وقد التفت صاحب المنار إلى دقة التعبير عن هذا التمازج في صياغة الكناية؛ إذ لم يقل التعبير القرآني كما هو الظاهر: وقد أفضيتم إليهن أو أفضى أحدكم إلى الآخر، وإنما قال: «أفضى بعضكم إلى بعض» إشارة إلى كون كل واحد من الزوجين بمنزلة جزء الآخر وبعضه المتمم لوجوده، فكأن بعض الحقيقة كان منفصلاً عن بعضها الآخر فوصل إليه بهذا الإفضاء واتحد به.

(جـ) لقد كني البيان القرآني باسوداد الوجه عن معنى الغم وشدة الحزن في قوله (سبحانه): ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴾ [آل عمران: ١٠٦].

وكني به عن هذا المعنى أيضًا في قوله (عز وجل):

﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ [النحل: ٥٨].

غير أننا بتأمل بنية الكناية في كل من هاتين الآيتين يتبين لنا أن لها في كل منهما خصوصيتها في تمثيل هذا المعنى، بحيث يصح القول بأننا نواجه في كل من الآيتين لونًا متميزًا من الغم، أو حالة بعينها من حالاته.

وبداية، نود أن نلاحظ أنه بينما أوثر التعبير بصيغة الفعل عن

(١) انظر: «المفردات» (٣٨٢)، وكذا: «بصائر ذوي التمييز» ج(٤/ ٢٠٠).

اسوداد الوجه في الصورة الأولى (تسود- اسـودت) ـ أوثر التعبير عنه في الثانية بصـيغة الاسم الواقعة خـبرًا للفعل ظل «**ظل وجـهه مسـودًا**»، أو لنقل: بينما صيـغت الصورة الأولى لتثبت حدوث السـواد في الوجه فإن الثانية قد صيغت لإثبات ظلوله[1] فيه!!.

ما الظلال الدلالية لتلك المغايرة في المعنى المراد تصويره إذن؟

إن إثبات حدوث السواد في الصورة الأولى يتضمن الدلالة على أن بشـرة الوجه لم تكـن كذلك قـبل حـدوثه، وهذا يوحي بأن الغم الذي تجسده تلك الصورة إنما هو حال تطرأ على النفس بعد أن كانت على حال أخرى مغايرة لها أو مناقضة، ويبدو لي -والله أعلم- أن هذا هو سر إيثار صياغة الصورة على هذا النحو في هذا السياق:

لقد وردت آية آل عمران في سياق ممتـد في تلك السورة يخبرنا فيه (عز وجل) عن زيغ أهـل الكتاب عن طريق الهداية إلـى طريق الضلال؛ ففي آية سابقة على تلك الآية يحذر الله (سـبحانه) المؤمنين من الانسياق في تيار هؤلاء حتى لايردوهم إلى الكفر بعد الإيمان: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تُطِيعُوا فَرِيقًا مِّنَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ يَرُدُّوكُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ كَافِرِينَ**﴾ [آل عمران: ١٠٠]، وفي الآية السابقة عليها مباشرة ينهي الله المؤمنين عن أن يصبـحوا مثلهم في اختـلافهم في أمر الدين وانحرافـهم عن جادته التي يعرفونها حق المعرفة: ﴿**وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ تَفَرَّقُوا وَاخْتَلَفُوا مِن بَعْدِ مَا جَاءَهُمُ**

(١) لقد ذكر غير واحد من المفسرين أن ظل قد تكون بمعنى صار وقد تكون بمعنى دوام النهـار كله. والسـياق كـمـا سنرى يرجح الاحتـمـال الأخيـر. انظر: «الكشـاف» ج(٢/ ٢٣٢)، تفسير أبي السعود» ج(٥/ ١٢١) «بتفسير البيضاوي» ج(٣/ ١٨٤).

﴿الْبَيِّنَاتُ وَأُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ [آل عمران: ١٠٥]. ثم بدئت تلك الآية (التي بين أيدينا) بتحديد موعد هذا العذاب العظيم ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾.

لعلنا نستطيع القول في ضوء هذا السياق المتواصل أن الكفار من أهل الكتاب هم المعنيون في تلك الآية بسواد الوجوه يوم القيامة.. ويؤنس إلى ذلك أو لعله يؤكده ذلك السؤال الموجه إليهم والذي لا يكاد ينطبق إلا على مثل حالهم «**أكفرتم بعد إيمانكم**»، وعلى أساس هذا القول -والله أعلم-. يبدو التوازي أو التلاؤم المحكم بين كل من الصورة والمعنى والسياق، نعني التناسب في التحول من النقيض إلى نقيضه في كل منها:

ففي الصورة: (بياض الوجه أو نحوه .... سواده).

وفي المعنى: (فرح أو سرور .... غم أو حزن).

وفي السياق: (إيمان أو علم يقيني بطريقه ...... كفر).

أما سورة النحل فقد أوثرت فيها كما أشرنا صيغة الاسم[1] (مسودًّا) لإثبات ظلول السواد في الوجه أو دوامه فيه النهار كله، ومن ثم كانت

---

(١) لقد وردت هذه الصيغة كناية عن الغم في قوله (سبحانه): ﴿وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ﴾ [الزمر: ٦٠]، ولعلنا نلاحظ أنها في تلك الآية قد وقعت خبرًا عن الوجوه، ووقعت جملتها مفعولاً ثانيا للفعل (ترى).. وبهذا يبدو التمايز بين الصورتين، فإذا كنا نطالع في صورة النحل سوادًا يغشي الوجوه أو يظل فيها نهارا فحسب، فإننا مع تلك الصورة أمام سواد دائم مستقر في الوجوه بحيث يرى فيها في كل حين. وهو ما يجسد استقرار الغمّ أو دوامه يوم القيامة في نفوس هؤلاء الذين كذبوا على الله واستقرت نفوسهم في الدنيا على الاشراك به.

ملاءمتها لتصوير حـال المبشَّر بالأنثىٰ من هؤلاء الجهلاء الذين كان الذكور لديهم مثار فخر واعتـزاز ودأبوا علىٰ كراهية الإناث أو وأدهنّ، فلقد كان الرجل منهم في تلك الحـال يحس بأنه يمثل نشازا في منظومة المجـتمع ، أو خروجًا عما يسيغه العرف،ومن ثم يقـضي سحابة نهاره مغتما كاسف البال يلاحقه الشعور بالمذلة والهوان ما لاحقته الأعين ﴿يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾ [النحل: ٥٩].

(د) أخيـرًا . . . لقد كني ذلك البيـان الخالد بعدة صـور كنائية عن معنىٰ الخوف من بينها (شخوص الأبصار -زيغ الأبصار- دوران الأعين)، وبتأمل سـياقات تلك الصـور الثلاث التي استـمدت روادفها من مـجال دلالي واحد يتضح لنا أن كلاً منها قد أوثرت -لخصوصيتها في تمثيل هذا المعنىٰ -في السياق الأكثر ملاءمة لها من الأخريين. . فلنتأمل:

لقد أوثر التـعبير بشخـوص الأبصار- علىٰ سبيل المثـال ـ في قوله (تبارك وتعالىٰ) في تصـوير ما ينتظر الظالم الغافل عن مصـيره الأخروي من فزع وخوف يوم القيامة:

﴿وَلا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلاً عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الأَبْصَارُ * مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاءٌ﴾ [إبراهيم: ٤٢-٤٣].

لقد بدئت الآية الأولىٰ بنفي غـفلة الخالق (سبـحانه) عن الظالمين، وهو مـا يومئ إلىٰ رمي هؤلاء الظالمين أنفـسهم بالغـفلة عن مـصيـرهم المحتـوم، تلك الغفلة التي تصـورها آية أخرىٰ بغـشاوة تغطي البـصر في الدنيا، ثم تنقشع عنه فيغـدو ثاقبًا أو حديدًا في الآخرة: ﴿لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾ [ق: ٢٢].

لعلنا بذلك ندرك وجـه ملاءمـة شخـوص الأبصار لتـصوير مـعنىٰ

الخوف في هذا السياق ؛ فالمادة اللغوية للشخوص تدور حول معاني الثبات والارتفاع والظهور يقال: شخص فلان بصره: فتح عينيه دون أن يطرف، وشخص السهم: جاوز الهدف من أعلاه، وشخص الشيء بدا من بعيد، وتشخص الأمر : تعين وتميز، والشاخص: الشيء الماثل والعلامة البارزة(١).

إننا بتلك الدلالات اللغوية للشخوص نكاد نطالع في الصورة التي نحن بصددها هؤلاء الظالمين يوم القيامة وقد جحظت أعينهم وارتفعت أحداقها إلى الجفون، وتسمرت أبصارهم دون أن تطرف،ومن ثم فإن الخوف الذي نتمثله في هذا المشهد هو ذلك الخوف الذي يبرز فيه الشيء المخوف أو يشخص في وضوح للخائف فتتحجر عينه إزاءه، ويتركز بصره - أو يصير حديداً - عليه، ذاهلاً عما عداه.

ولعلنا نلاحظ بعد ذلك أن ثبات العينين في هيئة الشخوص هو ما يلائمه أو يؤكده وصف هؤلاء الظالمين في الآية الثانية بقوله (سبحانه): ﴿**لا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ**﴾ ، وأن ارتفاع البصر في تلك الهيئة هو ما تقتضيه هيئتا الإهطاع وإقناع الرأس فيها؛ إذ الإهطاع هو -كما قيل- الإسراع إلى الداعي مع مد العنق، والإقناع هو رفع الرأس(٢)، ولعلنا نلاحظ كذلك أن الذهول الذي نعاين ملامحه في هيئة الأبصار الشاخصة هو ما يدعمه وصف هؤلاء القوم بأن «**أفئدتهم هواء**»، ذلك الوصف الذي يدل

---

(١) انظر في مادة اللفظة: «لسان العرب»، و«القاموس المحيط»، «المعجم الوسيط» وكذا: «المفردات» (٢٥٦).

(٢) انظر: «مجاز القرآن» ج(١/ ٣٤٢-٣٤٣)، «تفسير غريب القرآن» (٨٦) «المفردات» (٤١٣، ٥٤٣، ٥٤٤).

على أن تلك الأفئدة لفرط ما هم فيه من خوف وهلع قد أصبحت جوفًا لا قدرة لها على أدنى إدراك، كأنها الهواء الخالي من كل جرم أو شاغل!!.

أما زيغ الإبصار فقد أوثرت الكناية به عن الخوف في سياق قصة الأحزاب، وذلك في قوله (جل شأنه):

﴿إِذْ جَاءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا﴾ [الأحزاب: ١٠].

وبداية نود أن نلاحظ ما يلي:

* أن مادة الزيغ -معجميًا- تدور في عمومها حول معنى الميل والانحراف،[١] فالمراد بزيغ الأبصار هو ميلها عن سننها أو انحرافها عن مستوى النظر إلى الأمام، أي أنه تلك الهيئة التي نطالعها في عيني الشخص عندما يستغرقه التفكير في أمر غير مرئي يحزبه.

* بينما بدئت الآية الكريمة وختمت بخطاب المؤمنين (إذ جاءوكم ... وتظنون) ـ لم يرد زيغ الأبصار وبلوغ القلوب الحناجر مضافًا إليهم كما هو ظاهر السياق؛ إذ لم تقل الآية: وإذ زاغت أبصاركم... وإنما قالت: «وإذ زاغت الأبصار...» وهذا يعني -والله أعلم- أن الخوف الذي يمثله ذلك الزيغ لم يكن مقصورًا على المؤمنين[٢] وحدهم في تلك الحال.

---

(١) انظر: «لسان العرب»، «القاموس المحيط»، «المعجم الوسيط» وكذا: «المفردات» (٢١٧)، «بصائر ذوي التمييز» ج(٣/ ١٥٤).

(٢) ونحن بهذا نستبعد ما أورده الراغب في تفسيره لزيغ الأبصار حيث يقول: ويجوز أن يكون هذا الزيغ إشارة إلى ما أخبر عنه (سبحانه) بقوله: «يرونهم مثليهم رأي العين» انظر: «المفردات» (٢١٧).

* لقد أخبـرنا (عز وجل) قبل ختام تلك القـصة عن ثبات المؤمنين وصدق عزائمهم على مواجهة الأحزاب عند رؤيتهم: ﴿ولَمَّا رأَى الْمُؤْمنُونَ الأَحْزَابَ قَالُوا هَذَا مَا وَعَدَنَا اللَّهُ ورَسُولُهُ وَصَدَقَ اللَّهُ ورَسُولُهُ ومَا زَادَهُمْ إلاَّ إيمَانًا وَتَسْلِيماً﴾ [الأحزاب: ٢٢].

لعلنا في ضـوء هذه الملاحظـات نسـتطيع القـول -والله أعلم- إن الخـوف الذي أوثر زيغ الأبصـار في تصـويره هو ذلك الذي ألمّ بنفـوس الناس في المدينة في اللحظـات الأولى لمجيء الأحزاب إليـها وإحداقـهم بها، أي قبل انجلاء أمر هؤلاء الأحزاب وقبل مواجهة المؤمنين لهم -ذلك الخوف الذي كان ابتلاء منه (سبحـانه) لتلك النفوس، واختبارًا لما تنطوي عليه القلوب وتكنه الضمائر من إيمان صادق أو نفاق زائف.

من هنا كانت ملاءمـة زيغ الأبصار لتصوير طبيـعة الخوف في تلك الآية الكريمة؛ إذ الخـوف هنا ليس من خطر مـاثل أو شاخص تتـسمـر الأبصار إزاءه، بل هو من خطر متـوقع تنزوي الأحداق إلى زوايا الأعين تخيّلا لوقوعه، وتصورًا لمداه، أي أنه ليس هو الخوف الذي يشل الإدراك وتصبح معـه الأفئدة هواء، بل هو على العكس من ذلك يستـثير الأفكار ويستـجيش الخواطر بحـثًا عن أسبـابه ودوافعه، وتـقديرًا لنتائجـه وسبل الخلاص منه «وتظنون بالله الظنونا».

أما صورة دوران الأعين فـقد وردت في موقع آخر من هـذا السياق ذاته، وهو قوله (سبحانه):

﴿أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ أُوْلَئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا فَأَحْبَطَ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ وَكَانَ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيراً﴾ [الأحـزاب: ١٩].

لقد أوثرت هذه الصورة في تلك الآية «**تدور أعينهم**» لتصوير خوف المنافقين وشدة هلعهم عند حلول الخطر ـ هؤلاء الذين كشف السياق قبل هذه الآية عن دخائلهم، وأبان عن محاولتهم الخبيثة -آنذاك- لتثبيط عزائم المؤمنين: ﴿ **وَإِذْ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ مَّا وَعَدَنَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ إِلاَّ غُرُورًا * وَإِذْ قَالَت طَّائِفَةٌ مِّنْهُمْ يَا أَهْلَ يَثْرِبَ لا مُقَامَ لَكُمْ فَارْجِعُوا وَيَسْتَأْذِنُ فَرِيقٌ مِّنْهُمُ النَّبِيَّ يَقُولُونَ إِنَّ بُيُوتَنَا عَوْرَةٌ وَمَا هِيَ بِعَوْرَةٍ إِن يُرِيدُونَ إِلاَّ فِرَارًا** ﴾ [الأحزاب ١٢-١٣].

أما الآية التي بين أيدينا فقد وردت في هذا السياق لإبراز المفارقة بين حال هؤلاء المنافقين عند حلول الخطر (في أثناء انضمامهم الظاهري لصفوف الأعداء) ـ وحالهم عند زواله بهزيمة الأعداء وحيازة الغنائم؛ فبينما نراهم في الحال الأولى عابسين واجمين مرتعدة فرائصهم من شدة الخوف والهلع، ناظرين إلى الرسول (ﷺ) لائذين به أو مستغيثين (**نظر المغشي عليه من الموت**) ـ إذ بنا نراهم في الحال الثانية وقد اشرأبت أعناقهم وارتفعت أصواتهم الجهيرة في وجوه المؤمنين، لنيل حظوظهم من الغنائم وكأنهم -لا هؤلاء المؤمنين ـ هم أداة النصر ووسيلة الظفر.

لقد جاء تصوير خوف المنافقين في حالهم الأولى بدوران الأعين مؤديا دوره في تعميق الإحساس بتلك المفارقة؛ فالخوف الذي نتمثله في تلك الصورة هو غير الخوف الذي نتمثله في كل من الصورتين السابقتين، فنحن هنا لسنا أمام أبصار شاخصة أو زائغة، بل أمام أعين تدور في محاجرها، وهي هيئة تجسد في دقة وإحكام طبيعة الخوف الذي قامت عليه تلك المفارقة، أعني خوف الجبناء الذين ما إن يتعرضوا لأدنى أسباب الخطر حتى تذرع أعينهم جنبات الأفق حولها بحثًا عن وسيلة للفرار!!.

إلى غير ذلك من الصور التي تواردت في البيان القرآني على معنى واحد، فكان لكل منها خصوصيتها في تصويره، وتآزرها التعبيري المحكم مع طبيعة السياق الذي وردت فيه.

﴿... وَلَوْ كَانَ مِنْ عِندِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلافًا كَثِيراً﴾ [النساء: ٨٢].

المبحث الرابع

أسلوب التعريض

روي أن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) كان يخطب على المنبر في يوم جمعة، فدخل عثمان بن عفان (رضي الله عنه) ، فقال عمر: أية ساعة هذه؟ فقال عثمان: يا أمير المؤمنين: انقلبت من أمر السوق فسمعت النداء فما زدت على أن توضأت[1]»

وروي كذلك أن الشاعر المخضرم «كعب بن زهير» حين أنشد بحضرة النبي (صلى الله عليه وسلم) قصيدته الشهيرة «بانت سعاد . . .» مدح المهاجرين فيها بعدة أبيات، غير أنه حين أنشد بيته القائل في وصفهم:

يمشون مشي الجمال الزهر يعصمهم ضرب إذا عرّد السود التنابيل[2]

غضب المهاجرون وقالوا: لم تمدحنا إذ هجوت الأنصار!! ولم يقبلوا ذلك حتى قال في مدح الأنصار:

من سره كرم الحياة فلا يزل في مقنب من صالح الأنصار
الباذلين نفوسهم لنبيهم يوم الهياج وسطوة الجبار
يتطهرون كأنه نسكٌ لهم بدماء من علقوا من الكفار[3]

(١) «المثل السائر» (٢٥١).
(٢) عرّد الرجل عن خصمه في المعركة : أحجم وفر منهزمًا، والتنابيل جمع تنبال: وهو القميء القصير.
(٣) انظر: طبقات فحول الشعراء» ج(١٠٢/١) ومعنى المقنب: جماعة الخيل والفرسان، وهو يريد بذلك وصف الأنصار بالشجاعة، وأنهم أهل حرب وبأس.

حين نتأمل الروايتين السابقتين: يتـبين لنا أن سيدنا عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) -في الراية الأولى- لم يقصد المعنى المبـاشر لعبارته الاستفـهامية: أية ساعة هذه؟، فهو لا يريد من سيـدنا عثمان أن يحدد له الوقت الذي قدم فيـه، وإنما يريد أن ينكر عليه قدومه في هذا الوقت، وعـدم مبادرته إلى صلاة الجمعة.. وهذا الإنكار هو ما فهمـه سيدنا عثمان من العبارة، ومن ثم بادر إلى تقديم عذره عن هذا التأخر ، وهذا الإنكار أيضًا هو ما يعنيه أحدنا حين يطرق بابه ضيف ثقيل في ساعة متأخرة من الليل فيبادره سائلاً: كم ساعتك الآن.

كمـا يتبين لنا أن كـعب بن زهير - في الرواية الثـانية -لم يقـصد بعبارة «إذا عرد السود التنابيل» معناها المباشر الذي يتبادر إلى الذهن لأول وهلة عند سماع البيت، أعني المبالغة في وصف المهاجرين بالشجاعة، بل هو يرمي إلى غـمز الأنصار ووصـفهم بعكس ذلك، وهذا المعـنى هو ما فهمه المهاجرون ومن ثم قالوا: لم تمدحنا إذ هجوت الأنصار!!.

مثل هاتين العـبارتين السابقـتين هو ما يسمى (أسلوب التـعريض)، فالتعريض بالمعنى هو -كما تقول المعاجم[1]- عكس التصريح به، فسيدنا عمر لم يصرح بإنكاره على سيدنا عثمان تأخره عن الصلاة، وإنما عرض بهذا الإنكار من خلال العبارة الأولى، وكعب بن زهير لم يصرح بالمعنى الذي فهمه المهاجرون وثاروا عليه بسببه ،وإنما عرّض به من خلال العبارة الثانية، وعلى هذا النحو تسير الدلالة في كل تعبير تعريضي...

ولكن .. كـيف يتوصل السـامع أو المخـاطب إلى إدراك المعنى المراد

(١) انظر مادة اللفظة في «لسان العرب والقاموس المحيط».

في أسلوب التعـريض؟ وما السمة التي يفتـرق بها هذا الأسلوب عن كل من المجاز المرسل والاستعارة والكناية؟

للإجـابـة عن هذين السـؤالين نـود أن نتـوقف قليــلاً إزاء بعض التعريفات التي حاول من خلالها البلاغيون تحديد مفهوم التعريض، فلقد قيل في تعريفه:

«هو المعنى المدلول عليه بالقرينة دون اللفـظ»- و«هو ما أشير به إلى غيـر المعنى بدلالة السيـاق» - و«هو اللفظ الدال علـى الشيء من طريق المفـهـوم لا بالوضع الحقيـقي ولا المجـازي»- و(هو المعنى الحـاصل عند اللفظ لا به[1]»).

وبتأمل هذه التعريفات يتضح لنا أن أسلوب التعريض هو ضرب من ضروب التعبير غير المباشر؛ إذ إن المعنى الذي يراد من هذا الأسلوب ليس هو المعنى الصريح أو الظاهر بل هو مـعنى آخر، غير أن الـتعريض وإن سلك في دلالته على معناه ذات المسـلك الذي تسلكه صور المجاز المرسل والاستعارة والكناية - فإنه يختلف من حيث مصدر هذه الدلالة أو مردها عن كل صـورة من تلك الصـور الثـلاث، فـإذا كـانت الدلالة في تلك الصور ترتد إلى ما بين المعنين (الظاهر والمراد) من علاقة تقود ذهن المتلقي من الأول إلى الثاني (علاقة الكلية أو الجزئيـة أو السببية في المجاز المرسل -علاقة المـشابهة في الاستـعارة =علاقة اللزوم العـرفي في الكناية)- فإن الدلالة في أسلوب التعـريض لا ترتد إلى ذلك؛ إذ هي لا تنبثق في ذهن المتلقي إلا بمعونة المقام أو الموقف، وهو ما أشارت إليـه التعريفات السابقة

(١) انظر في التعريفات السابقة: «المثل السائر» (٢٤٥)، «الطراز» ج(١/ ٣٨٣).

بألفاظ: السياق -القرينة- طريق المفهوم:

فنحن مع قول ليلى الأخيلية تصف سير الإبل وخفة أجسام راكبيها:

رموها بأثواب خفاف فلا ترى ... لها شبها إلا النعام المنفّرا

إزاء صورة من صور المجاز المرسل، إذ المعنى الذي تريده الشاعرة أو يتعلق به قصدها في الشطر الأول هو: ركبوا الإبل أو ألقوا بأجسامهم الخفيفة على ظهورها، ولكنها لم تصرح بهذا المعنى بل عبرت عنه تعبيراً مجازيًا بقولها: رموها بأثواب خفاف، وجلى أن الدلالة تتكيء في مثل هذا التعبير على ما بين المعنيين المجازي والحقيقي (أثواب - أجسام) من علاقة المجاورة أو الملابسة، وهي -كما نعلم- إحدى علاقات المجاز المرسل.

ونحن مع قول المتنبي في ممدوحه:

فلما رآني مقبلاً هز نفسه ... إليّ حسام كل صفح له حد[1]

فلم أر قبلي من مشي البحر نحوه ... ولا رجلاً قامت تعانقه الأسد

نواجه ثلاثًا من صور الاستعارة: حيث عبر الشاعر عن ممدوحه -الذي لم يصرح باسمه أو بأوصافه- بالحسام في البيت الأول، وبالبحر والأسد في البيت الثاني اشعارا بقوة مشابهة هذا الممدوح لثلاثتها فيما اشتهر به كل منها من أوصاف، فالعلاقة بين الطرفين -إذن- هي علاقة المشابهة التي هي دائمًا الجسر الذي يعبر عليه الإدراك إلى المعنى في كل صورة استعارية -.

---

(١) الصفح: جانب السيف. والمراد أنه سيف يقطع بجانبه كما يقطع بحده.

ونحن مع قول الهذلي:

وكنت إذا جـارى دعـا لمضـوفـة أشمّر حتى ينـصف الساق مئزري

نقابل في الشطر الثاني منه صورة من صور الكناية؛ حيث إن المعنى الظاهر لتشـمير المئـزر ليس هو المراد، وإنما المراد هو الاهتمـام والجد في المبادرة إلى نجـدة الجار وغـوثه عندما تنزل به إحدى الـشدائد، وجلي أن الارتباط بين المعنى الظاهر والمعنى المراد- تشميـر المئزر، الاهتمام والجد- هو (كما هو الشأن في كل كناية) ما بينهما من تلازم عرفي ، فلقد جرى عرف الناس -ولا يزال- على أن من يشـمّر مئزرة -أو كمّـه مثلاً- يكون مقبلاً على عمل أو أمر من الأمور في جد واهتمام. . .

أما في قول شاعر الحماسة:

بني عمنا لا تذكـروا الشعر بعـدما دفنتم بصحـراء الغمير القـوافيا[1]

فنحن مع صورة من صور التعـريض؛ إذ إن هذا الشاعر حين توجه إلى أبناء عمومته بالنهي عن ذكر الشـعر لم يرد المعنى الحقيقي أو الصريح لهـذا النهي، وإنما أراد به مـعنى آخر هو توجـيـه الإهانة لهم عن طريق تذكيرهم بتلك الموقـعة التي كانت بينهما والتي حاق بهم فـيها من الهزيمة والخزي ما هو كفيل بإخراس ألسنتهم عن قـول الشعر افتخاراً، وإصمام آذانهم عن سمـاعه مـديحًا، فكأنه يقول لهم: ذروا الـشعر جـانبًا، ولا تتـعلق نفـوسكم به، فلقـد تقطعت بينكم وبينه الأسـبـاب منذ هزيمتكم الشنعاء في تلك الحرب التي كنتم البادئين بهـا والمبادرين إلى إشعال نارها

(١) صحراء الغمير: اسم موضع كانت قبيلة الشاعر قد حققت الانتصار فيه على هؤلاء الذين يخاطبهم بهذا البيت.

بيننا وبينكم، وقد أشار الشاعر إلى تلك المبادرة بقوله في ختام تلك المقطوعة[1]:

وقد ساءني ما جرّت الحرب بيننا بني عمنا لو كان أمراً مدانيا
فإن قلتمُ إنا ظلمنا فلم نكن ظلمنا ولكنا أسأنا التقاضيا

والأمر الذي تعنينا ملاحظته هنا هو أن دلالة المعنى الظاهر في البيت السابق (النهي عن ذكر الشعر) على المعنى التعريضي المراد(التذكير بالهزيمة) لا ترتد إلى ما بين المعنيين من علاقة كما في الصور الثلاث السابقة، وإنما ترتد -كما أشرنا من قبل- إلى طبيعة المقام [2] أو الموقف الإجتماعي الذي قيل فيه هذا البيت؛ إذ لو لم يكن القارئ لهذا النص على علم بما كان بين قبيلة الشاعر وأبناء عمومته من خصومات وإحن، وبما أسفرت عنه تلك الموقعة التي دارت بينهما في ذلك الموضع «صحراء الغمير» -لما استطاع فهم هذا البيت أو إدراك دلالته التعريضية التي قصدها الشاعر.

السمة التي يتميز بها التعريض من غيره من ألوان التعبير -إذن- هي انبثاق معناه من خصوصية المقام الذي وردت فيه عبارته، أو لنقل - بعبارة أخرى: إن الدلالة في أسلوب الحقيقة أو في أسلوب المجاز بصوره المختلفة هي دلالة لغوية أو لفظية ترجع إلى استخدام اللفظ في معناه (في

---

(١) انظر: «ديوان الحماسة» ج(١/ ٣١-٣٢).

(٢) يقصد بالمقام: المسرح الاجتماعي أو الإطار الخارجي (غير اللغوي) للنص بكل ما يزخر به من قرائن وملابسات، فهو يتضمن العصر الذي ولد فيه النص، وبيئته المكانية، وشخصية قائله، والعلاقة بينه وبين المخاطب أو جمهور المستمعين، ومناسبة القصيدة، وسبب نزول السورة القرآنية أو الآية. . . أو ما إلى ذلك من ملابسات أو قرائن تحيط بالنص عند نشأته، وتسعف القارئ أو السامع في فهمه، واستنباط دلالته ومراميه.

الحقيقة) أو في غيـر معناه (في المجاز) ـ أما الدلالة في أسلوب التعريض فهي دلالة مـقاميـة، أي أنها لا ترجع إلى استخدام ألفـاظ التعبـير في معانيها أو في غير معانيهـا بل إلى قرائن المقام الذي يرد فيه هذا التعبير، وهذا معنى قـول بعض البلاغيين في تعـريف التعريض -كمـا أشرنا منذ قليل: «**هو المعنى الحاصل عند اللفظ لا به**».

وجدير بالذكر أن كثيرًا من المفسرين والبلاغيين قد توفقوا لإبراز هذه السمة الفارقة بين التعريض وغيره من صـور التعبير، فهذا هو الزمخشري يقول بـعد أن يسوق أمـثلة للتعـريض: «فإن قلت: أي فـرق بين الكناية والتعريض؟ قلت: الكناية أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له كقولك: طويل النجاد والحمائل لطول القامة، وكثـير الرماد للمضياف، والتعريض أن تذكر شيـئًا تدل به على شيءلم تذكره، كمـا يقول المحتاج للمـحتاج إليـه: جئـت لأسلم عليك ولأنظر إلى وجـهك الكريم، ولذلك قـالوا: «وحسبك بالتسليم مني تقاضيا»، وكأنه إمالة الكلام إلى عرض يدل على الغرض[1] . . .».

ويتابع ابن الأثير تجلية هذا الفـارق قائلاً: «فإنك إذا قلت لمن تتوقع صلته ومعـروفه بغير طلب: والله إني لمحـتاج وليس في يدي شيء، وأنا عريان، والبرد قد آذاني- فـإن هذا وأشباهه تعريض بالطلب، وليس هذا اللفظ موضوعًا فـي مقابلة الطلب لا حقيقة ولا مـجازًا إنما دل عليه عن طريق المفهوم[2]».

---

(١) «الكشاف» ج(١/ ١٤٣)، وعرض الشيء : جانبه وناحيته.
(٢) «المثل السائر» (٢٤٥).

ويقول يحيى بن حمزة العلوي في ذلك أيضًا: «الكناية واقعة في المجاز ومعدودة منه بخلاف التعريض فلا يعد منه ، وذلك من أجل كون التعريض مفهومًا من جهة القرينة فلا تعلق له باللفظ لا من جهة حقيقته ولا من جهة مجازه[1]».

وقد رتب البلاغيون بناء على هذا الفارق نتيجتين:

الأولى: أن العبارة التعريضية قد تكون -بالنظر إلى دلالات الألفاظ في بنيتها -حقيقة، وقد تكون مجازًا، أي أن دلالتها المقامية أو القرائنية على معناها التعريضي لا يزاحم أو ينفي دلالتها اللفظية على معناها إن كانت حقيقة، أو على غير معناها إن كانت مجازًا، وعلى ذلك يكون التعبير الواحد - بهذين الاعتبارين- حقيقة وتعريضًا، أو مجازًا وتعريضًا، يقول ابن يعقوب المغربي في تقرير تلك النتيجة وتوضيحها :

«إن التعريض ليس من مفهوم الحقيقة فقط، ولا من المجاز، ولا من الكناية؛ لأن الحقيقة هي اللفظ المستعمل في معناه الأصلي، والمجاز هو المستعمل في لازم معناه فقط، والكناية هو المستعمل في اللازم مع جواز إرادة الأصل، **والتعريض**: **أن يفهم من اللفظ معنى بالسياق والقرائن من غير أن يقصد استعمال اللفظ فيه أصلاً**، ولذلك يكون التعريض **حقيقة تارة** كما إذا قيل[2]: لست أتكلم أنا بسوء فيمقتني الناس وأريد إفهام أن فلانا ممقوت لأنه تكلم بسوء، فالكلام حقيقة، ولما سيق عند وجود فلان

(١) «الطراز» ج(١/ ٣٩٧-٣٩٨).

(٢) ومن ذلك أيضًا قوله (عز وجل) على لسان سيدنا نوح (عليه السلام): ﴿**رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ**﴾، وسوف نعود إلى تجلية الدلالة التعريضية في الآية الكريمة بعد قليل.

متكلمًا بسوء كان فيه تعريض بمقته، ولكن فهم المعنى بالسياق لا بالوضع، ويكون **مجازًا تارة** كما إذا قيل[1]: رأيت أسودا في الحمام غير كاشفي العورة، فما مقتوا ولا عيب عليهم، تعريضا بمن حضر منهم أنه العورة في الحمام فمقت وعيب عليه، فقد فهم المقصود لكن بالسياق من المعنى المجازي، ويكون **كناية تارة**: كما إذا قلت: «المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده» كناية عن كون من لم يسلم المسلمون من لسانه غير مسلم، ويفهم منه بطريق التعريض الذي هو الإفهام بالسياق أن فلانًا المعين (المستمع لهذا القول) غير مسلم[2]».

الثانية: أن الدلالة التعريضية هي أخفى - أو أشد خفاء بالأحرى[3]- من دلالة الكناية؛ وذلك لأن الكناية كما يقول يحيى بن حمزة العلوي- مدلول عليها من جهة اللفظ بطريق المجاز، بخلاف التعريض فإنما دلالته من جهة القرينة، ودلالة اللفظ هي- على أية حال- أقرب إلى الوضوح من دلالة القرينة.

ومما هو جديد بالإشارة إليه أنه على أساس هذه السمة من سمات الدلالة التعريضية فرّق علماء الشريعة- من حيث وجوب الحد- بين

(١) ومثال ذلك أيضًا قول المتنبي مخاطبًا سيف الدولة:

أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

ففي هذا البيت استعارة تمثيلية، حيث يصور الشاعر ظواهر الناس البراقة أو الخادعة التي تخفي طوياتهم المظلمة وحقائقهم الخبيثة ـ بالورم الذي قد تنخدع به النظرة المتعجلة فتظنه شحمًا وأمارة صحة في الجسم -والمتنبي يعرّض من خلال البيت ببعض الشعراء الذين كانوا بمجلس سيف الدولة عند إلقائه هذه القصيدة، والذين كانوا يحاولون إيغار صدر سيف الدولة عليه.

(٢) انظر: «شروح التخليص» ج(٤/ ٢٦٨).

(٣) إذ إن دلالة الكناية بدورها أخفى من الدلالة بصريح اللفظ.

القــذف بصـريح اللفـظ والقـذف بطريـق الكناية والقـــذف عن طريق التعريض، فـبينما أوجبـوا في الصريح من القذف الحد مطلقًـا، وأوجبوه كذلك في القذف بأسلوب الكناية إذا كانت هناك نية إليه ـ لم يوجبوه في القذف بأسلوب التـعريض، كمـا إذا قال شخص أمـام رجل مطعون في نسبه (أي دون أن يوجه الحديث إليه مباشرة): يا ولد الحلال[1]. . .

وعلى أساس هذه السمة كذلك جاز التـعريض بخطبة المعتدة خلافًا للتصريح الذي انعـقد الإجماع على تحريمه، فلقد نفى (سـبحانه وتعالى) الحرج أو الإثم عن هذا التعريض بقوله:

﴿ وَلا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ .... ﴾ [البـقـرة: ٢٣٥].

وقد ساق المفسرون [2] أمثلة كثيرة للعبارات التعريضية التي لا يأثم الرجل حين يقولها تعريضًـا بخطبة المرأة في أثناء عدتها، من ذلك: إنك لصـالحـه -وإنك لجمـيلة- وأحب في المـرأة أن تكون كذا وكـذا (يذكـر أوصافـها)- وإن لي حاجـة وأبشري، ولعل الله يسوق إليك خـيرًا، إلى آخـر هذه العبـارات التي تبتـعد عـن التصـريح أو المواعدة بالخطبـة. . .

---

(١) انظر السابق نفسه، ومن أمثلة القذف عن طريق التعريض ما رواه ابن سلام الجمحي عن الحطيئـة والفرزدق الشاعرين وذلك حـيث يقول: أنشد الفرزدق شـعره في مدح سعيـد بن العاص، وكان بحضـرة الحطيئة، فأعـجب الحطيئة بشعـره ثم قال له: يا غلام: أَنَجَـدَتْ أمك؟؟ يعني: هل نزلت أمك ديار نجد؟ (وهي ديار الحطيـئة)، عند ذلك فهم الفـرزدق تعريض الحطيـئة بأمه فـرد معرّضًـا بأم الحطيئـة قائلاً: لا. . بل أبي!! انظر: «طبقات فحول الشعراء» ج(١/ ٣٢٢).

(٢) انظر: «تفسير الطبـري» ج(٢/ ٣٢٠-٣٢٢)، «الكشاف للزمخشري» ج(١/ ١٤٣)، «البحر المحيط لأبي حيان» ج(٢/ ٢٣٥).

ويضيف هؤلاء المفسرون: أن من قبيل التعريض الذي لا حرج فيه كذلك أن يتحدث الرجل عن نفسه وحسبه ويعدد مناقبه ومآثرة أمام المرأة المعتدة، دون بوح أو تصريح بما يرمي إليه، ويسوقون شاهدًا على ذلك تلك الرواية التي يرويها ابن المبارك عن سكينة ابنة حنظلة حيث قالت: «دخل عليّ أبو جعفر محمد بن علي وأنا في عدتي فقال: يا ابنة حنظلة أنا من علمت قرابتي من رسول الله (ﷺ)، وحق جدي عليّ، وقدمي في الإسلام... فقلت: غفر الله لك يا أبا جعفر!! أتخطبني في عدتي وأنت يؤخذ عنك؟!! فقال: أو قد فعلت؟!! إنما أخبرتك بقرابتي من رسول الله (ﷺ) وموضعي!! لقد دخل رسول الله (ﷺ) على أم سلمة وكانت عند ابن عمها أبي سلمة فتوفي عنها، فلم يزل رسول الله (ﷺ) يذكر لها منزلته من الله وهو متحامل على يده حتى أثر الحصير في يده.. فما كانت تلك خطبة[1]».

بقي أن نتوقف -فيما يلي- إزاء بعض مواضع التعريض في القرآن الكريم: فمن تلك المواضع:

أ- قوله (عز وجل) على لسان سيدنا نوح (عليه السلام) في سياق قصته: **﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ﴾** [هود: ٤٥].

لقد تضمنت مقوله سيدنا نوح (عليه السلام) في تلك الآية كما نرى ثلاث جمل خبرية:

-إن ابني من أهلي.

-وإن وعدك الحق.

---

(١) السابق نفسه.

-وأنت أحكم الحاكمين.

وغني عن القول أنه (عليه السلام) لم يرد بتلك الجمل مجرد الإخبار بحقائق مضامينها؛ إذا هو يعلم حق العلم أنه يخاطب بها من لا تخفي عليه خافيه في الأرض ولا في السماء، **فما هو الغرض الذي حفزه -إذن- لسوق تلك المقولة؟**

لقد توجه الأمر الإلهي إلى نوح (عليه السلام) (في آية تسبق هذه الآية بآيات) بأن يحمل أهله معه في السفينة التي صنعها **﴿حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ....﴾** [هود: ٤٠] وبعد ذلك بآية واحدة يواجهنا ذلك الحوار اللاهث المقتضب بين الأب (عليه السلام) وابنه: **﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ * قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾** [هود: ٤٢-٤٣]!!.

ومغزي ذلك أن نوحًا (عليه السلام) حين ساق مقولته تلك كان يُعرض بسؤال أو مطلوب مّا يتوجه به إلى المولى (جل شأنه) من أجل هذا الإبن، أي أنّ هذه الجمل الثلاث التي تضمنتها تلك المقولة هي خبرية من حيث لفظها أو قالبها النحوي طلبية من حيث المعنى الذي تعرض به في هذا السياق.

هذا المعنى الذي آثرت الآية الكريمة التعريض به على التصريح (السؤال أو الطلب) هو ما عوتب نوح (عليه السلام) في الآية التالية لها من أجله، ونهاه (سبحانه) صراحة- عن التشبث به أو تكراره: **﴿قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلَا تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ ....﴾**

[هود: ٤٦]. وهو كذلك ما بادر (عليه السلام) في الآ ية اللاحقة لتلك الآية - إلى الاستعاذة بالله من التعلق به: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ أَنْ أَسْأَلَكَ مَا لَيْسَ لِي بِهِ عِلْم...﴾ [هود: ٤٧] ولكن ... **ما حقيقة هذا السؤال ؟ ولماذا أوثر التعريض به على التصريح في الآية الكريمة؟**

أما حقيقة السؤال أو الطلب المعرض به في الآية الكريمة فقد اختلف المفسرون اختلافًا بيّنًا حولها، تبعًا لاختلافهم في تحديد موقع هذا النداء الذي توجه به نوح (عليه السلام) إلى ربه بين أحداث القصة، فلقد ذهب كثير من المفسرين إلى أن هذا النداء كان منه عليه السلام بعد تأكده من غرق ابنه، وذهب آخرون إلى أنه قد توجه بذلك النداء بعد محاولته مع هذا الإبن وقبل علمه بغرقه، ولا يعنينا هنا أن نفاضل بين هذين الرأيين ، وإنما الذي يعنينا هو الإشارة إلى أن الآية- في كليهما - من قبيل التعريض فهي على الرأي الأول: إما تعريض بالسؤال عن السر في إغراق ابنه ـ يقول الزمخشري في ذلك عند تفسير قوله (عز وجل): ﴿وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ﴾ «إن كل وعد تعده فهو الحق الثابت الذي لا شك في انجازه والوفاء به، وقد وعدتني أن تنجي أهلي ، فما بال ولدي وأنت أحكم الحاكمين[1]...» ويقول ابن كثير عند تفسير قوله (سبحانه): ﴿فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي﴾: «أي وقد وعدتني بنجاة أهلي ووعدك الحق الذي لا يخلف، فكيف غرق وأنت أحكم الحاكمين!![2]».

وإما تعريض بطلب المغفرة من الله لهذا الابن، وهذا ما رجحه صاحب تفسير «التحرير والتنوير» فهو يقول: «موقع هذه الآية يقتضي أن

---

(١) «الكشاف» ج(٢/٢١٨).

(٢) «تفسير القرآن العظيم» ج(٢/٤٤٧).

نداء نوح (عليه السلام) هذا كان بعد استواء السفينة على الجودي نداء دعاه إليه داعي الشفقة. فأراد به نفع ابنه في الآخرة بعد اليأس من نجاته في الدنيا[1].

أما على الرأي الثاني، فإن الآية تعد تعريضًا من نوح (عليه السلام) بطلب نجاة ابنه من الغرق، يقول صاحب تفسير المنار في ذلك: «ومراد نوح بهذا أن ينجي ابنه الذي تخلف عن السفينة، بعد أن دعاه إليها فامتنع معللاً نفسه بأن يأوى إلى جبل يعتصم به من الغرق... فالمعقول أن الدعاء وقع بعد هذه المحاورة مع ابنه[2]...».

أما سر إيثار التعريض على التصريح في الآية الكريمة فهو - والله أعلم- الإشعار بمدى تأدب نوح (عليه السلام) ولطف توسله إلى خالقه، فكأنه وقد تأججت عاطفة الإشفاق على هذا الإبن بين حناياه، منعه حياؤه من التصريح بمطلوبه أو بسؤاله من أجله، استغناء بعلم المسؤل (سبحانه)، وثقة في واسع رحمته، واطمئنانًا إلى أن علمه (عز وجل) بحاله يغنيه عن صريح سؤاله... ومثل ذلك يقال في المثال التالي من أمثلة التعريض.

ب- قوله (تبارك وتعالى): **﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ * فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِن ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَابِدِينَ﴾** [الأنبياء: ٨٣-٨٤].

لقد كان نبي الله «أيوب» (عليه السلام) مضرب المثل في الصبر على

---

(١) «تفسير التحرير والتنوير» ج(١١/ ٨٣).

(٢) «تفسير المنار» ج(١٢/ ٨٤) وانظر: «تفسير ابن عطيه» ج(٩/ ١٠٦).

البلاء، وكانت قصته فيما نزل به وصبر عليه أروع قصص الابتلاء، فهو إذ ينادي ربه في أولى هاتين الآيتين لا يجأر بالشكوى إليه مما نزل به من ضر، بل إنه ليستحي أن يسأله[1] (سبحانه) ـ صراحة- كشف هذا الضر وإزاحته عن كاهله، ومن ثم سلك إلى هذا السؤال مسلكًا تعريضيًا يجسد جميل صبره ولطف توسله، وعظيم تأدبه مع خالقه.

إنه (عليه السلام) بهذا النداء يطلب غوث خالقه، ويستمطر سحائب رحمته، ولكنه -حياء وتأدبًا- لا يصرح بهذا المطلوب، بل يعرّض به عن طريق ذكر ربه بغاية الرحمة وذكر نفسه بما يوجبها، فكأنه من خلال هذا النداء يقول: أنت يا خالقي أهل لأن تَرحم وأيوب أهل لأن يرحم!!.

يقول المرحوم سيد قطب في ذلك:

«وأيوب هنا في دعائه لا يزيد على وصف حاله: «**أني مسني الضر**[2]» ... ووصف ربه بصفته: «**وأنت أرحم الراحمين**»، ثم لا يدعو بتغيير حاله صبرًا على بلائه، ولا يقترح شيئًا على ربه تأدبًا معه وتوقيرًا، فهو نموذج للعبد الصابر، لا يضيق صدره بالبلاء، ولا يتململ من الضر الذي تضرب به الأمثال في جميع الأعصار، بل إنه ليتحرج أن يطلب إلى ربه رفع البلاء عنه فيدع الأمر كله إليه، إطمئنانًا إلى علمه

---

(١) تروي كتب التفسير أن امرأة أيوب (عليه السلام) قالت له يومًا بعد أن اشتد به البلاء: ألا تدعو الله (تعالى)؟ فقال لها: كم كانت مدة الرخاء؟ فقالت: ثمانين سنة، فقال: استحيي من الله (تعالى) أن أدعوه وما بلغت مدة بلائي مدة رخائي. انظر: تفسير أبي السعود: ج(٦/ ٨١)، وكذا روح المعاني ج(١٧/ ٨٠).

(٢) لعلنا نلاحظ قيمة اختيار فعل المس في هذا السياق، إذ المس هو الإصابة الخفيفة، ولذا فإن في إيثار التعبير بهذا الفعل «مسني الضر» -دون أصابني أو آذاني مثلاً- إشعار بمدى صبر أيوب (عليه السلام) من جهة، ولطف تأدبه مع الله في توسله إليه من جهة أخرى.

بالحال وغناه عن السؤال[1]. . . ».

وقد لحظ أحد المفسرين عند بيانه لقيمة التعريض في تلك الآية الكريمة ملحظًا جديرًا بالتأمل فهو يقول عند تفسيره لقوله (سبحانه) **(وأنت أرحم الراحمين)**: «بين افتقاره إليه (تعالى) ، ولم يقل: ارحمني لطفًا في السؤال، وحفظًا للأدب في الخطاب. فإن أكثر أسئلة الأنبياء في كشف البلاء عنهم إنما هي على سبيل التعريض .

وفي النفس حاجات وفيك فطانة سكوتي بيان عندها وخطاب

فإن قيل: ألم يصرح زكريا (عليه السلام) بالدعاء حين قال : «**فهب لي من لدنك وليًا**»؟ قلنا: هذا سؤال العطاء لا يجمل به التعريض، وأما سؤال كشف البلاء فيجمل به التعريض لئلا يشتبه بالشكاية[2]!!.

جـ- قوله (سبحانه): ﴿**قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ * قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ**﴾ [الأنبياء ٦٢-٦٣].

لقد وقع هذا الحوار (كما هو معلوم من سياق القصة) بعد أن قام سيدنا إبراهيم (عليه السلام) بتحطيم أصنام قومه إلا كبيرها الذي تركه معلقًا الفأس في رأسه ﴿**فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلاَّ كَبِيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ**﴾ [الأنبياء: ٥٨].

والتعريض هنا ماثل في قوله في الآية الأولى: ﴿**بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ**﴾، فسيدنا إبراهيم (عليه السلام) لم يرد بهذا القول نسبة فعل التحطيم حقيقة إلى كبير الأصنام، وإنما أراد أن ينسبه إلى نفسه على نحو تعريضي يحقق

---

(١) «في ظلال القرآن» ج(٤/ ٢٣٩٢).
(٢) انظر: «تفسير روح البيان» ج(٥/ ٥١٣).

الغرض الذي يهدف إليه في هذا الموقف، وهو السخرية من هؤلاء القوم، والتهكم بعقولهم الضالة، ومعتقداتهم الزائفة التي زينت لهم أن يعبدوا من دون الله تلك الأصنام التي يعرفون يقينًا أن كبيرها لا يستطيع أن يفعل شيئًا، بل إنها -جميعًا- لا تستطيع أن تنطق، فضلاً عن أن تضر أو تنفع!! يقول جار الله الزمخشري في تفسيره لدلالة هذا التعبير:

«هذا من معاريض الكلام، ولطائف هذا النوع لا يتغلغل فيها إلا أذهان الراضة من علماء المعاني، والقول فيه: أن قصد إبراهيم (ﷺ) لم يكن أن ينسب الفعل الصادر عنه إلىٰ الصنم، وإنما قصد تقريره لنفسه وإثباته لها علىٰ أسلوب تعريضي يبلغ فيه غرضه من إلزامهم الحجة وتبكيتهم ، وهذا كما لو قال لك صاحبك وقد كتبت كتابًا بخط رشيق، وأنت شهير بحسن الخط: أأنت كتبت هذا؟ (وصاحبك أمي لا يحسن الخط ولا يقدر إلا علىٰ خرمشة فاسدة)، فقلت له: بل كتبته أنت!! كأن قصدك بهذا الجواب تقريره لك مع الاستهزاء به، لا نفيه عنك وإثباته للأمي أو المخرمش؛ لأن إثباته -والأمر دائر بينكما- للعاجز منكما استهزاء به وإثبات للقادر[1]. . . . ».

ومما هو جدير بالإشارة إليه أن كثيرًا من المفسرين والمتكلمين قد اختلفوا حول قول إبراهيم (عليه السلام): ﴿قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا﴾ هل يعد من قبيل الكذب أم لا؟ ولسنا هنا بصدد تفصيل القول في هذا الاختلاف، وبحسبنا أن نشير علىٰ وجه الإجمال إلىٰ أن قليلاً منهم قد ذهبوا إلىٰ أن هذا القول من الكذب، وذلك لمخالفته للواقع ولاعتقاد إبراهيم (عليه السلام) ، وقد احتج أصحاب هذا الرأي بقول الرسول (ﷺ):

(١) «الكشاف» : ج(٣/ ١٥).

«**لم يكذب إبراهيم إلا ثلاث كـذبات.. .قوله: «إني سقـيم**[1]» وقوله: «**بل فعله كبيرهم هذا**» وبينا هو ذات اليوم «وسارة» إذ أتىٰ علىٰ جبار من الجبابرة، فـقيل له: ههنا رجل معه امرأة من أحـسن الناس، فأرسل إليه فقال: من هذه؟ قال: أختي، فأتىٰ سـارة فقال: يا سارة ليس علىٰ وجه الأرض مؤمن غـيري وغـيرك وإنّ هذا سـألني فأخـبرته أنك أخـتي فلا تكذبيني[2].

أما الرأي الذي ذهب إليه أو ارتضاه جمـهور المفسرين، فهو أن هذا القول ليس من قبيل الكذب. وحجتهم في ذلك أنه لو جاز الكذب علىٰ الأنبياء لتطرّق احـتماله إلىٰ كل ما أخبروا عنه، الأمـر الذي يترتب عليه عدم الوثوق بما أتوا به من شرائع، !!

والأمر الذي يعنينا من هذا الخلاف هنا هو أن هؤلاء المفسرين الذي ذهبوا إلىٰ الرأي الأخـير قد أشـاروا إلىٰ أن أقوال سـيدنا إبراهيم (عليه السلام) الثلاثة (التي ذكرها الحـديث الشريف) هي من قبيل التـعريض، وإذا كان الرسول (ﷺ) قـد وصفـها بالكذب فـذلك - كمـا يقرر أصـحاب هذا الرأي- لمشابهة التعريضات أو المعاريض للأقوال الكاذبة من حيث الصورة أو الظاهر[3]، فكأن الرسول (ﷺ) يقول: إن هذه الأقوال الثلاثة التي قد

---

(١) أي حينمـا دعاه أبوه للخروج مع القوم إلىٰ عـيدهم فقال هذا القـول لكي يوهمهم بأنه مريض، وهو في الحقيقة يقصد أنه سقيم -سقمًا معنويًا- بمعتقداتهم الباطلة.

(٢) «التـحرير والتنـوير» ج(٨/ ١٠١). والعبـارات الأخيـرة في الحـديث تدل علىٰ أنه (عليه السلام) حين قال: «هذه أختي» كان يقصد أخته في الإيمان.

(٣) إذ في كلا القولين -من حيث الظـاهر- مخالفة للحقيقـة، ويبقىٰ الفارق بعد ذلك ماثلا فـي غرض المتكلم أو قـصده من قـوله؛ إذ إن الكاذب لا يقصـد إلا مخـالفة الحقيقة أو الواقع، أمـا المعرّض فإنه يقصد من وراء تلك المخالفة غرضًا آخـر يقتضيه المقـام، ويباعـد بينه وبين الكذب. انظر «التـعريض في القـرآن الكريم» د. إبراهيم الخولي ج(١/ ١٣٥).

يظنها السامع أو المتلقي لأول وهلة كذبًا ليست في واقع الأمر (ومن حيث ما قصده إبراهيم (عليه السلام) بكل منها) من الكذب، بل هي من التعريضات أو المعاريض التي هي طريق للبعد عن الكذب ، ووسيلة لتوقيه. . . وهذا بعينه ما صرح به رسولنا الكريم (ﷺ) حين قال في حديث آخر: «**إن في المعاريض لمندوحة عن الكذب**[1]». يقول الشيخ محمد بن الطاهر عاشور في ذلك:

«أما الإخبار بقوله: «**فعله كبيرهم هذا**» فليس كذبًا وإن كان مخالفًا للواقع ولاعتقاد المتكلم، لأن الكلام والأخبار إنما تستقر بأواخرها وما يعقبها، كالكلام المعقب بشرط أو استثناء . . فالمراد من الحديث أنها كذبات في باديء الأمر، وأنها عند التأمل يظهر المقصود منها، وذلك أن النهي عن الكذب إنما علته خدع المخاطب وما يتسبب على الخبر المكذوب من جريان الأعمال على اعتبار الواقع خلافه، فإذا كان الخبر يعقب بالصدق لم يكن ذلك من الكذب بل كان تعريضًا[2]. . . ».

د- قول الحق (تبارك وتعالى) حكاية لمقولة الكفار من قوم سيدنا نوح (عليه السلام) .

﴿فَقَالَ الْمَلأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلاَّ بَشَرًا مِّثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلاَّ الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَىٰ لَكُمْ عَلَيْنَا مِن فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ﴾ [هود: ٢٧].

فهؤلاء الكفار حين قالوا لنوح (عليه السلام): «**ما نراك إلا بشرًا مثلنا**» لم

---

(١) انظر: «التفسير الكبير» ج(١١/ ١٨٥-١٨٦)، «روح البيان» ج(٥/ ٤٩٤-٤٩٥). وكذا «فتح الباري» ج(١٠/ ٦١٠).

(٢) «التحرير والتنوير» ج(٢/ ١٠٢).

يريدوا مجرد إثبات المماثلة بينه وبينهم في صفة البشرية، وإنما هم يريدون التعريض بأنه ليس أحق منهم بما يدعيه من نبوة، فكأنهم بذلك يقولون: هب أنك واحد من أشراف القوم ومـواز لهم في المنزلة فما الذي جعلك أحق منهم جـميعًـا بتلك النبوّة؟! ولعلنا نلاحظ أن وصـف هؤلاء القوم لأتبـاعه (عليه السلام) بالأرازل وبأن اتباعهم له لم يكـن عن تفكير وتعقل، بل عن تسرع وبديهـة (بادي الرأي)، ثم رمى نوح وهؤلاء الاتباع بالكذب، كل ذلك مؤشـرات أو «قرائن تتجه في ضـوئها دلالة التعبـير الذي نحن بصـده (**ما نراك إلا بشـراً مثلنا**) إلى هذا المعنى التـعريضي المراد في هذا الموقف.

هـ- قوله (سبحانه): ﴿إِنَّمَا أَنتَ مُنذِرُ مَن يَخْشَاهَا﴾ [النازعات: ٤٥] لقد وردت هذه الآية الكريمة في سـياق الإخبار عن سـؤال الكفار المتكرر للرسول (ﷺ) عن موعد يوم القيامة: ﴿**يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا**﴾ [النازعـات: ٤٢]، ومن ثم فـإن تلك الآيـة لا يراد بهـا - في ظل هذا السياق ـ ظاهر معناها: أي قصر إنذار الرسول (ﷺ) على الذين يخشون هذا اليوم، وإنما المراد هو التـعريض بغفلة هؤلاء الكفـار وبما هم سائرون فيـه من ضلالة، جعلتـهم لا يخشون هذا اليـوم رغم دأبهم على السؤال عنه، وجعلت أي إنذار لهم بما ينتظرهم فيه من هول وثبور -كلا إنذار.

ومما هو جـدير بالإشـارة إليـه هو أن دلالة الآية الـكريمة على هذا المعنى التعريضي إنما هي أثر لدلالة أداة القصر «إنما» الواقعة في صدرها، وهذا ما يقـرره عبد القاهر الجرجـاني حيث يشير إلى أن تجـريد مثل هذا التعـبير القرآني من تلك الأداة يفـقده دلالته التعـريضية، فهـو يقول عند تناوله لتلك الأداة في مبحث القصر:

«اعلم أنك إذا استقريت وجدتها أقوى ما تكون، وأعلق ما ترى بالقلب إذا كان لا يراد بالكلام بعدها نفس معناه، ولكن التعريض بأمر هو مقتضاه، نحو أن نعلم أن ليس الغرض من قوله (تعالى) ﴿إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُوا الأَلْبَابِ﴾ [الرعد: ١٩] أن يعلم السامعون ظاهر معناه، ولكن أن يذم الكفار، وأن يقال إنهم من فرط العناد، ومن غلبة الهوى عليهم في حكم من ليس بذي عقل، وإنكم إن طمعتم منهم في أن ينظروا ويتذكروا كنتم كمن طمع في ذلك من غير أولي الألباب، وكذلك قوله: ﴿إِنَّمَا أَنتَ مُنذِرُ مَن يَخْشَاهَا﴾، وقوله (عز اسمه) ﴿إِنَّمَا تُنذِرُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِالْغَيْبِ﴾ [فاطر: ١٨]، ثم إن العجب في هذا التعريض الذي ذكرت لك لا يحصل من دون «إنما» فلو قلت: يتذكر أولوا الألباب لم يدل على ما دل عليه في الآية.. والسبب في ذلك أن هذا التعريض إنما وقع بأن كان من شأن «إنما» أن تضمن الكلام معنى النفي من بعد الإثبات، والتصريح بامتناع التذكر ممن لا يعقل، وإذا أسقطت من الكلام فقيل: يتذكر أولو الألباب، كان مجرد وصف لأولي الألباب بأنهم يتذكرون، ولم يكن فيه معنى نفي التذكر عمن ليس منهم[1]».

و- قوله (عز وجل): ﴿قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ قُلِ اللَّهُ وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلالٍ مُّبِينٍ * قُل لاَّ تُسْأَلُونَ عَمَّا أَجْرَمْنَا وَلا نُسْأَلُ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ [سبأ: ٢٤-٢٥].

لقد وردت هاتان الآيتان الكريمتان في سياق المناظرة أو الحجاج الديني بين الرسول (ﷺ) ومشركي قومه، والمعنى الذي يراد بهما هو وصف هؤلاء المشركين بالضلال والإجرام، غير أنهما قد سلكا في تأدية

(١) «دلائل الإعجاز» (٢٧٢-٢٧٣).

هذه المعنى مسلكًا تعريضيًا هو أبلغ في الدلالة وأقدر على الإقناع من مسلك التصريح أو التعبير المباشر. هذا المسلك هو ما يتمثل في قوله (سبحانه وتعالى) على لسان رسول الله (ﷺ) في أولى الآيتين: ﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ ثم قوله في الثانية: ﴿لَّا تُسْأَلُونَ عَمَّا أَجْرَمْنَا وَلَا نُسْأَلُ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ .

ولتوضيح هذا المسلك وتجلية قيمته الفنية نسوق هذا المثال التوضيحي: لو كنتَ تعتقد صواب رأيك في قضية من القضايا وقلتَ لمن يخالفك في هذا الرأي : أنت مخطيء، فإن القول دون شك سوف يغضبه، وربما يحفزه غضبه هذا إلى التمادي في الباطل، ويجره إلى مزيد من الجدل والمراء الذي يسد نوافذ فكره ويطمس بصيرته ، ويعميه عن استبانة وجه الصواب، أما إذا قلت له: لا شك أن أحدنا مخطيء، فإن هذا القول الذي لا يغضبه ولا يفتح أمامه سبل المراء سوف يدعوه إلى مزيد من التفكير والموازنة بين الرأيين، ومن ثم يكون هذا القول الأخير أقدر من سابقه على إقناعه بصوابك وإلزامه أو إفحامه بحجتك!!

لعل في هذا المثال ما يلقي بعض الضوء على المسلك التعريضي الذي آثرته لكل من الآيتين الكريمتين فلنتأمل:

إن الرسول (ﷺ) لا يصرح في أول التعبيرين ﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ بمن من الفريقين على هدى ومن منهما في ضلال مبين!! ولكن يسوى بين الفريقين في ترديد حال كل منهما بين الهداية والضلال أي أنه قد جعل كلا من الهدياة والضلال بمثابة «احتمال» ليس أحد الفريقين بأحق به من الآخر.

غير أن هذه التسوية بين الفريقين في الآية الكريمة (المعنى الظاهر)

تقـود مرتكزة على قـرائن السـياق إلى إدراك الفـصل الحـاسم بينهمـا، والوقوف على أن المؤمنين -تحديدًا- هم فريق الهداية وأن هؤلاء المشركين هم فريق الغواية والضلال (المعنى التعرضي).

لقد أفصح السياق قبل هاتين الآيتين عن سفه هؤلاء المشركين وزيف عقـائدهم الضالة، فلقد عـبدوا آلهة من دون الله لا تملك لنفـسها شيـئًا فضـلا من أن تملك لهم ضـرًا أو نفعًـا، بل إنها سـوف تبادر يوم الـفزع الأكبر إلى التنصل منهم والتبرؤ من معتقداتهم: ﴿قُلِ ادْعُوا الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ لا يَمْلِكُونَ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ فِي السَّمَوَاتِ وَلا فِي الأَرْضِ وَمَا لَهُمْ فِيهِمَا مِن شِرْكٍ وَمَا لَهُ مِنْهُم مِّن ظَهِيرٍ * وَلا تَنفَعُ الشَّفَاعَةُ عِندَهُ إِلاَّ لِمَنْ أَذِنَ لَهُ حَتَّىٰ إِذَا فُزِّعَ عَن قُلُوبِهِمْ قَالُوا مَاذَا قَالَ رَبُّكُمْ قَالُوا الْحَقَّ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْكَبِيرُ﴾ [سبأ: ٢٢-٢٣].

بعـد ذلك مبـاشرة يتـوجه الـسؤال -في أولى الآيتين- على لسـان الرسول (ﷺ) إلى المشركين: ﴿قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ﴾ وهو سؤال تقـريري غرضه حملهم على الإقـرار بأن آلهتهم التي يعبـدونها لا تملك مثـقال ذرة في السمـوات ولا في الأرض، وأنه لا رازق لهم سوى الله (عز وجل) ـ وفي توجـيه الأمر إلى الرسول (ﷺ) بأن يتولـى بنفسه الإجابة عن هذا السؤال: «قل الله» إشعـار باقرارهم الضمني[1] بما تقـرره تلك الإجابة من إسناد الرزق إلى الخالق (سبحانه)!!.

في ظل هذا السياق تتجه دلالة التعبير الأول (**وإنا أو إياكم..**) نحو

---

(١) وقد أقروا بذلك -صراحة- في سيـاق مشابه للسياق الذي نحن بصدده، وذلك في قوله (تبارك وتعالى): ﴿قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلا تَتَّقُونَ﴾ [يونس: ٣١].

المعنى التعـريضي الذي أشرنا إليه منذ قليل. فكأن الرسـول (ﷺ) يقول لهؤلاء من خلال هذا التـعبير : إذا كنتم لا تملكون إزاء قـضية الرزق إلا الإقرار بما نسلم به من نسبتها إلى الخالق وحده (عز وجل) ـ فلماذا عبدتم من دونه آ لهـة لا تضر ولا تنفع؟ ومـن منا إذًا على هدي ؟ ومن منا في ضلال مبين!!.

يقول الزمخشري عند تفسيره لهذا التعبير:

«وهذا من الكلام المنصف الذي كل من سـمعـه من موالٍ أو مناف قال لمن خوطب به: قد انصفك صاحبك، وفي هذا التعبير بعد ما تقدمه من عناصر السياق دلالة خفية على من هو من الفريقين على الهدى ومن هو في الضـلال المبين، ولكن التـعريض أنضـل بالمجادل إلى الغـرض، وأهجم به علـى الغلبـة مع قلة شـغب الخـصـم ـ ونحـوه قـول الرجل لصاحـبه: علم الله الصـادق مني ومنك، وإن أحدنا لكـاذب، ومنه قول حسـان بن ثابت يخاطب أبا سفيـان بن حرب وكان قد هجـا رسول الله (ﷺ):

أتهـجـوه ولست له بكفء ... فشركما لخيركما الفداء[1]

أما الآية الثـانية: ﴿قُل لاَّ تُسْأَلُونَ عَمَّا أَجْرَمْنَا وَلا نُسْأَلُ عَمَّا تَعْمَلُون﴾ فإنها لم تسلك مسلك سابقتـها في التعريض بحال هؤلاء المشركين، فإذا كانت الآية الأولى قد عادلت بين كفتهم وكفة المؤمنين من حيث احتمالية كل منهمـا للهداية أو الضلال ـ فإن الآية الثـانية قد عمـدت إلى ترجيح كفتهم -من حيث ظاهر العبارة- على كفة المؤمنين[2]:

(١) «الكشاف» ج(٣/ ٢٥٩) بتصرف.

(٢) وهذا ما عناه الزمخشري بقوله عند تفسيره للآية الكريمة هذا أدخل في الإنصاف=

فبينمـا جعلت سلوك المؤمنين إجرامًا، جـعلت سلوك هؤلاء مجرد عمل غيـر موصوف بصفـة -وبينما أسندت الإجرام إلى المؤمنين بصـيغة الماضي الدالة على تحـقـيق حدوثه منهم (أجـرمنا)، أسندت العـمل إلى هؤلاء بصيغة المضارع (تعلمون) التي لا تفيد سوى احتمال الحدوث.

لقـد سـبق أن مـثلنا للتـعـريض في الآية الأولى بقـول ذي الرأي الصائب للمـخطيء: «إن أحدنا مخطيء»، وهنا نمثل للتـعريض في تلك الآية بقوله لـه: «لا يضيرك خطئي ولا يضـيرني صـوابك»، ذلك القول الذي يرمي من خلاله إلى التهكم به والسخرية من خطئه من جهة، وسد نوافذ اللجاجة وإغلاق سبل المراء دونه مـن جهة ثانية، ودعوته إلى مزيد من النظر والتدبر كي يكتـشف كنه الحقيقة ويتـيقن أنه -وحده- المخطيء في تصورها من جهة ثالثة.

لعلنا في ضوء هذا المثال ندرك طبيعة المسلك التعريضي الذي سلكته الآية الثانية ﴿ **قُل لاَّ تُسْأَلُونَ عَمَّا أَجْرَمْنَا وَلا نُسْأَلُ عَمَّا تَعْمَلُون** ﴾، فتلك الآية الكريمة إذ تنفي مسـئولية كل من الفريقين (المؤمنين -المشـركين) عن عمل الآخر أيا كانت طبيعة هذا العمل إنما تلفت أنظار كل فريق إلى أنه سوف يؤخذ -وحده- بجريرة عمله، وأن عليه لذلك أن يحسن التدبر في قائمة أعماله وقائمة أعمال الفريق المقابل، كي يدرك عن طريق هذا التدبر يقينًا أي الفريقين سلك طريق الفوز والنجاة، وأيهما ضلت خطواته في مسالك البوار والخسران؟! ـ وكأنه (ﷺ) يقول لهؤلاء المشركين: إنكم لو تخليتم عن العناد واللجاجة، وتأملتم في كنه ما نعمل وكنه ما تعملون ـ لأدركتم أن كفتكم الراجحة في ظاهر العبـارة (المعنى الحقيقي) هي في واقع الأمر

= من الأول انظر السابق نفسه.

الكفة المرجوحة (المعنى التعريضي)، ولتيقنتم من تلك الحقيقة الناصعة التي لا سبيل لكم إلى الممارة فيها، وهي أنكم وحدكم -لا نحن- المجرمون!!.

بقي أن نلاحظ أن الآية الكريمة قد آثرت صيغة البناء للمجهول على البناء للمعلوم في فعل السؤال، فهي لم تقل: لا تسألوننا ولا نسألكم وإنما قالت (لا تسألون ولا نسأل)، وفي ذلك إيماء إلى أن هذه الحقيقة التي تقررها الآية بأسلوب التعريض قد يماري في صدقها هؤلاء الضالون، وقد يدفعهم العناد إلى إنكار ها، ولكنهم لن يجدوا إلى هذا أو ذاك سبيلاً حين يمثل كل من الفريقين للسؤال عن علمه أمام الخالق (سبحانه) صاحب الحق -وحده- في هذا السؤال.. وهذا ما سيقت الآية التالية لتلك الآية لتأكيده.

﴿قُلْ يَجْمَعُ بَيْنَنَا رَبُّنَا ثُمَّ يَفْتَحُ بَيْنَنَا بِالْحَقِّ وَهُوَ الْفَتَّاحُ الْعَلِيمُ﴾ [سبأ: ٢٦].

صَدَقَ اللهُ العَظِيمُ

((تم بحمد الله))

محتويات الكتاب